
في نظرية العروض
العربي
سليمان ابوستة

سليمان ابوستة

في نظرية العروض العربي

الطبعة الأولى
١٩٩٢

٨١١ر٠٠٤٢
سليمان أحمد أبوستة
في نظرية العروض العربي - عمان :
دار الابداع، ١٩٩٢ .
ر. أ (٤٧٤/ ٨/ ١٩٩٢ ؛
رقم الاجازة المتسلسل : ٣٩٥/ ٨/ ١٩٩٢
١ - العروض أ - العنوان
(تمت الفهرسة بمعرفة المكتبة الوطنية)

دار الابداع للنشر والتوزيع
هاتف ٦١٠٥٠٦ ص. ب ٢١١٤٦٦
الحسين الشرقي - عمان - الاردن
Dar Al-Ebdaa For Publishing and Dist.
Tel: 610506 P.o.Box 211466
Al - Hussain Al - Sharki - Amman Jordan

الاهداء

الى والديّ

كما ربياني صغيرا

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

وضــع الخليل بن احمـد نظريته في العروض العربي وجعلها «ميزانا للشعر بها يعرف صحيحه من مكسوره»[1].

غير أنه لا الوحدات التي وزن بها الشعر، ولا القواعد التى ارساها للوزن استطاعت ان تميز بين ما يطرد في النظم وما لا يطرد وبمعنى آخر، لم تعن هذه النظرية بتحديد الفروق التي تميز جيد النظم من رديئه.

وقد حاول كثير من العروضيين سد هذا النقص بالاشارة الى الحسن والصالح والقبيح من الزحاف في كل وزن على حدة. الا أنهم وقفوا في ذلك عند حد التقدير الشخصي، ومعظمه غير مقبول، ولم يحاول احد منهم وضع معيار موضوعي يكتسب صفة العمومية في هذا التمييز.

وربما كان الاخفش هو الوحيد الذى يستثنى من بين هؤلاء بمحاولته وضع قاعدة عامة لتحديد ما يحسن من الزحاف وذلك من خلال فكرة اعتماد السبب على الوتد بعده.

الا أن هذه القـاعـدة تصبح موضـع خلاف حين تطبق على بحور كالطويل والبسيط وغيرهما، ثم إن من الزحاف المستحسن ما قد يكون في السبب الذي لا يعتمد على وتد مثلا.

---

(١) الكافي في العروض والقوافي للتبريزى

ومن هنا جاءت فكرة محاولة تطوير نظرية العروض العربي بحيث تصبح أقدر على وصف ما اطرد في النظم وما طاب في الذوق من أوزان.

وقد كان للملاحظات السديدة للمعري في تحديده لما يطرد من النظم وما لا يطرد - بالنظر الى سعة استقرائه للشعر من جهة، وسلامة ذوقه الايقاعي من جهة اخرى - أكبر الأثر في استلهامي لقواعد النظم، وثقتي من ثم بعمومية تطبيقها.

إن الفترة الزمنية التي تفصلنا عن عصر المعرّي تمتدعشرة قرون، ومع ذلك فحين نقرأ رسالته الى النكتي البصري[١] نحسبه يتحدث الى احد الشعراء المعاصرين اليوم، وحين نرجع الى دراسته لاوزان المتنبى وقوافيه[٢] نستطيع بيسر، وبمجرد تغيير الشواهد فقط، ان نجعلها دراسة لاوزان شاعر، كشوقي مثلا.

وكلي أمل في ان يضيف هذا البحث جديدا الى نظرية العروض العربي وفاء لذكرى مؤسسها الخليل بن احمد الفراهيدي.

عمان في ١٩٩٢/٦/٢٤

---

(١) وردت في رسائل ابي العلاء

(٢) من تحقيق د. السعيد السيد عبادة. مجلة كلية اللغة العربية. جامعة ام القرى عدد ١٤٠١/١هـ.

تمهيد

الشعر هو فنّ الكلام الموقع على نسق معين، وبذلك فإنه يشترك مع الموسيقى ـ التي هي فن النغم ـ في اكثر عناصرها رسوخا وهو الايقاع.

وقد لحظ ابن سينا هذه الصلة حين عرّف الايقاع بقوله: «الايقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإذا اتفق ان كانت النقرات منغمة كان الايقاع لحنيا. وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الايقاع شعريا، وهو بنفسه ايقاع مطلقا»[1].

ومع ذلك فلكل من الشعر والموسيقى تقديره الخاص لزمان هذه النقرات، وهو ما يعبر عنه بالوزن الذى يرى البعض انه صورة الايقاع. ويرجع الاختلاف في التقدير الى اختلاف التعبير الصوتي عن النقرات في كلا الفنين. فالمقطع اللغوي في الشعر يعبر عن نقرة واحدة وربما كان زمانها يسمح بانقسامها الى نقرتين متواليتين في زمن لا يزيد عن زمن النقرة المتصلة، ولكن لا تستطيع ان تبلغ بالانقسام الى أكثر من ذلك. وأما النغمة في الموسيقى فتملك من الحرية ما يمكنها من الانقسام الى اجزاء متناهية في الصغر، ولذلك فإن الوزن الموسيقي يسمح بائتلاف اي عدد منها يتحقق به التساوي الرياضي في قسمة النغم.

ويبلغ الايقاعان الشعري والموسيقي غاية ائتلافهما معا حين يُشرع في الغناء. وعندئذ يصبان في لحن واحد، مما يؤكد قول الشاعر القديم:

تغَنَّ بالشعر إما كنت قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضمار

فاللحن اساسا يعمل على تهيئة الترتيب الملائم لمقاطع الكلام بحيث تتخذ النسق الوزني الخاص بها، ومع اطراد النظم عليه بمعرفة النغمة التى تخصه يصبح وزنا مقبولا في الذوق العام.

ولا شك أن نشأة الشعر في اساسها ارتبطت بالغناء سواء كان ذلك ممثلا بالحداء الذي جاء اكثره على بحر الرجز، او في اهازيج العمل والقتال وما أشبهها، مما أضاف الى ذخيرة الوزن انساقا باتت مقبولة للنظم في أى غرض يشاؤه الشاعر الذى انتقل من الغناء الى الانشاد بعد أن ترسخت الاوزان في ذاكرته.

والانشاد هو فن للأداء الشعري، أقل تكلفا من الغناء وأيسر شروطا في متطلباته. ومع ذلك فلم يكن إلا قلة من الشعراء يجيدونه لانه كالخطابة يحتاج الى ملكة التأثير وتوصيل الاحاسيس بل ويفوقها في تسخيره للايقاع الذى يحدث تأثيرا شبه منوم على المتلقين.

وفي رأيي أن الانشـاد الجيد يكشف عيوب الوزن أكثر مما يكشفها الغناء الذى قد يغطي هذه العيوب عبر وقفاته الموسيقية او اطالته لزمن بعض المقاطع مما لا يكون مقبولا في الانشاد او القراءة العادية للشعر.

ونحن لا نعني بهذا الغناء ذلك النوع البدائي الذي كان سببا في نشأة الاوزان، لاننا نعتقد انه كان ابسط كثيرا واقرب في نغمته الى الانشاد نوعا ما، وانما نعني الغناء المتطور مع الحضارة والمتأثر بتيارات من خارج الجزيرة العربية، جعلته يعتني بايقاعات جديدة لم تكن مألوفة او مطروقة من قبل.

ومن المؤكد ان السبب في نشأة الاوزان الجديدة والمعقدة بعض الشيء لما سمى بالموشحات يرجع الى التطور الكبير في الغناء وما صاحبه من امكانيات في تجويده. ولكن ظلت هذه الاوزان حبيسة اللحن الخاص بكل

منها ولم تكتسب سيرورة في النظم، كما اكتسبته الاوزان القديمة، لانها لم تملك القدرة على تبسيط ادائها وجعله يُتناقَل عبر الانشاد.

ويتميز الشعر العربي بخاصية فريدة في ايقاعه وهى انه يعتمد في نظمه على نوعين من النقرات يسمى الاول سببا والثاني وتدا. ولما كان النظام المقطعي في العربية مبسطا للغاية، وكان معظم الاستخدام اللغوى منصبا على عدد محدود من اشكاله المقطعية، فإن دور النقرات يصبح كبير الاهمية في جعل المقاطع يتميز بعضها من بعض برنين ايقاعي خاص لكل منها تبعا لنوع هذه النقرات ومقدار ما تحمله من شحنة ايقاعية.

وكان الخليل قد أقام نظامه العروضي على أساس من هذه النقرات ولكنه ميز فيه بين نوعين من السبب، فجعل كلا منهما وحدة وزنية قائمة بذاتها. وسمى الاول خفيفا والثاني ثقيلا.

ومع أن في هذه التسمية ما يشعر بان الخليل مدرك للطبيعة الايقاعية للنقرات، الا انه حين يتجه الى تحليل النقرات الثابتة ليحدد من خلالها الوتد يجد نفسه مضطرا الى تمييز نوعين منه كذلك، وهو يسمى احدهما مجموعا والآخر مفروقا، ولا بد انه التفت في هذه التسمية الى موقع المتحركين من الساكن في الوتد، فإذا كان تاليا لهما انفسح بذلك المجال لاجتماعهما وإن وقع بينهما افترقا[1].

والخليل يقرر ان في السبب خاصية لا تفارقه الا نادرا وهي أنه عرضة للتغير في ثانيه سقوطا أو سكونا. ويبدو ان هذه الخاصية المفترضة ظلت هاجسا يلازم الخليل في محاولته الدؤوب لإيراد شواهد لم يدل احدا على

---

(١) انظر الارشاد الشافى ص٣٢

نسبتها ـ ودعك من قبح وزنها ـ لينفي أى احتمال لوقوع الوتد المجموع بعد ثلاثة اسباب متوالية. فإذا توالى سببان كان حتما عند الخليل ان يكون الوتد ثالثهما، فإن لم يكن الوتد هنا مجموعا فلا بد ان يكون مفروقا. ولكي يؤكد الخليل هذا الزعم نجده يحرص على ايراد شاهد مجهول النسبة يكون فيه العنصر التالي للوتد المزعوم سببا بدلالة سقوط ثانية.

ولن نعرض للوتد المفروق في بحر السريع فهذا بيِّن الوهم، وقد عرض له غير واحد من الباحثين، ولكننا سنعرض للوتد المفروق في بحري المنسرح والخفيف. فأما المنسرح فشاهده الذي فيه تأكيد لسبب يلي وتده المفروق هو قوله:

منـــازل عفـــاهـــن بذي الارا　　ك كل وابـــل مســـبـــل هطل

وهو شاهد واضح الصناعة بدليل خبن كل اجزائه ما عدا الضرب، وهو ما لا يتصور وروده إلا موضوعا بقصد توضيح زحاف الخبن فيه. وقد نغضّ النظر عن الزحاف في قوله (عفاهن) وأما قوله (بذي الارا) ففى اوله سبب مزاحف عند الخليل ليتأكد به الزعم بوتد مفروق قبله.

وقد حاولت ان اجد امثلة على هذا المنوال فلم اعثر على بيت يوافقه.

وأما الخفيف فجاء فيه الخليل ايضا بهذا الشاهد:

يا عمـــير ما تظهـــر من هواك　　او تجن يســـتـــكـــثـــر حين يبـــدو

وهو مثال موضوع للكف في اجزائه ولكن اغرب ما فيه أن يستدل منه على سببية العنصر التالي لوتد الخليل المفروق.

وقد تعرضً الاخفش لمثل هذا الزحاف، ولم يكن منكرا للوتد المفروق وانما لندرة الزحاف في السبب بعده. قال: «ولم نجد ذهاب نون مستفعلن

إلا في شعر لابن الرقيات وزعموا انه قد كان سبق اللحن، فمن جعله اماما جوز حذف نونها. ومن لم يجعله اماما لم يجوز حذف ذلك، قال:

يتقي الله في الامور وقد أفـ ـلح من كان همه الاتقاء

لام الاتقاء مكسور وليس في همه واو بعد الهاء.

ويجوز ان لا يكون في هذا البيت زحاف على وجهين: اما وجه، فقطع الف الوصل وهو ضعيف.

والوجه الثاني ان تثبت الواو لان الحرف الذى بعدها قد تحرك وانما كانت تسقط لسكونه»[1].

فإن كان لا يوجد نظير لشاهد الخليل الا بيت مشكوك في امامة قائله وفى طريقة قراءته التى تترجح على سلامته من الزحاف تأكد لنا ان شاهد الخليل موضوع لغرض التمثيل على زحاف مصطنع.

ونعود الى السبب وهو عند الخليل جرفان، فإذا كان ثانيه ساكنا سمي خفيفا وإن كان ثانيه متحركا سمي ثقيلا، أي ان الفرق بينهما هو في زيادة الحركة على ثانيه.

ومع أن السبب الخفيف والثقيل كلاهما يفقد ثانيه بالزحاف عند الخليل، كما ان ثانى الثقيل يسكن فلا يكون بينه وبين الخفيف من فرق يذكر في توالي حروفه؛ الا ان الخليل يصر على ان كلا منهما وحدة وزنية مستقلة بذاتها، وذلك ان معيار الفصل بينهما هو ظهور الحركة على ثاني السبب.

---

(١) كتاب العروض للأخفش ص١٦٠

ولو قال الخليل إن نقرة السبب الخفيف تختلف في ايقاعها عن نقرة السبب الثقيل التى تبيح ظهور الحركة على ثانيه، مما لا يكون في الخفيف، لكان اكثر انسجاما في وصفه، ولجعل منهما وحدة واحدة في الاصل مع جعل الثقل نوعا من الزحاف الملتزم اذا أراد أن يفرق بين بحرين كالهزج والوافر أو الرجز والكامل.

ومع ذلك فلم يلتزم الشعراء دائما بالتثقيل في السبب، وورد عنهم ما يدل على الخلط بين البحور التى ذكرناها. وقد حسم الخليل مسألة التمييز بين هذه البحور المختلطة بالنظر الى ظهور ما يدل على السبب الثقيل. فإن كانت القصيدة تبدو من الرجز، وقد اتممت من قراءتها على هذا الايقاع تسعة وتسعين بيتا وجاء البيت الذى يكمل المائة بسبب ثقيل فيه، فالقصيدة كلها عند الخليل من الكامل. فهل معنى ذلك ان ايقاع الرجز هو ذاته ايقاع الكامل في تسعة وتسعين بالمائة من ابياته - وهو ما لا نظنه - ام ان المسألة تعنى اختلافا في الايقاع تدركه الاذن المدربة ولكن الخليل تخلص من طرحها على هذا النحو بتقريره التحكمي

والامر نفسه ينطبق على الايقاع بين الهزج والوافر. غير ان الخليل ربما لم يلتفت الى هذه الظاهرة من الخلط في بحر السريع، وخاصة في عروضه التي وزنها:

مستفعلن مستفعلن فعلن

ومنها قول المرقش[1]:

هل بالديار ان تجيب صمم   لو كان رسم ناطقا كلم

---

(١) المفضلية رقم ٥٤

وعدة ابياتها خمسة وثلاثون بيتا جاء فيها بالسبب الثقيل في ثلاثة ابيات هي حسب ترتيبها في المفضليات.

١٨ ـ ما ذنبنـا في أن غزا ملك　　من آل جفـنـة حازم مرغـم
٢١ ـ بيض مصـاليت وجوههم　　ليسـت مياه بحـارهـم بعـمـم
٣٤ ـ والعـدو بين المجلسين إذا　　ولى الـعـشـي وقـد تـنـادى العمّ

ولم يقل الخليل ان هذه القصيدة يجب ان تعد من الكامل في عروضه الثانية بضربيها، انسجاما مع حكمه في التفريق بين الرجز والكامل او الهزج والوافر، بل انه استشهد بأحد ابياتها على ضرب من السريع متناسيا حكمه السابق.

والخلاصة في مسألة الوحدات الوزنية، وهى عند الخليل اربع وحدات هي: السبب الخفيف والثقيل والوتد المجموع والمفروق، ان من الممكن اقامة النظام العروضي على وحدتين منها هما: السبب الخفيف، مع الاشارة الى تثقيله على سبيل الزحاف الملتزم، والوتد المجموع الذى قد يظهر في النسق بعد سبب او سببين او ثلاثة، فلا يبقى ما يبرر الاحتفاظ بفكرة الوتد المفروق على الاطلاق.

وقد حاول الجوهري التخلص من فكرة الوتد المفروق بوصفه وحدة مستقلة. وذلك بأن جعله صورة من الوتد المجموع يتم فيها التفريق بين متحركيه على سبيل الزحاف، وبهذا اختصر بحور الخليل الى اثني عشر بحرا بعدّه المنسرح من الرجز حيث تكون مفعولات فيه صورة من مستفعلن بعد تفريق وتدها فتصير مستفعلن مستفعنل وتنقل الى مفعولات، وكذلك الامر

في المقتضب الذي يعده الجوهري من الرجز بنفس الطريقة[1].

والذي نراه ان الجوهري لم يحسم قضية الوتد المفروق بشكل جوهري، فهو متفق مع الخليل في ان عدة الوحدات الوزنية اربع من بينها الوتد المفروق[2] ولكن اختلافه مع الخليل هو في عدد الاجزاء التى تتألف من هذه الاسباب والاوتاد. فبينما يرى الخليل ان عدة الاجزاء عنده ثمانية نجد الجوهري ينكر منها الجزء مفعولات بحجة انه «منقول من مستفعلن مفروق الوتد، لانه لو كان جزءا صحيحا لتركب من مفرده بحر كما تركب من سائر الاجزاء[3].

والجوهري كذلك يتغاضى عن وجود الوتد المفروق في مستفعلن من الخفيف وفاعلاتن من المضارع ولا يرى في هذين الجزئين فرقا عما في مستفعلن في الرجز وفاعلاتن في الرمل والا فكيف يعتبر المضارع مركبا من الهزج والرمل ويعد الخفيف مركبا من الرمل والرجز[4].

وكان يجب النظر الى ان عدد الاجزاء الحقيقي هو عشرة عند الخليل باعتبار ما تتركب منه هذه الاجزاء من أوتاد مختلفة.

والخلاصة في عمل الجوهري انه كان يسعى الى نوع من التبسيط السطحي والمخل بعمل الخليل الذى وصف بالتعقيد منذ زمن بعيد، ومع ذلك فهو لم يحل مشكلة الوتد المفروق حلا جذريا، وانما اقتصر همه على تجنب الاشارة الى الجزء مفعولات في الابنية التي وضعها الخليل.

---

(١) انظر كتابه عروض الورقة وكذلك كتاب العروض والقافية لمحمد العلمي ص٢٣٩ وما بعدها.

(٢) انظر عروض الورقة ص١٠ (٣) نفسه ص١١

(٤) انظر عروض الورقة ص ١١.

وعلى نحو شبيه بذلك نجد حازم القرطاجني يعمل على تغيير تجزئة المنسرح بحيث لا تظهر فيه مفعولات لانها تنتهي بوتد مفروق يعتقد انه كالسبب الثقيل لا يقع في نهاية جزء(١) ولذلك فهو يرى ان تجزئة المنسرح عنده تكون أفضل على النحو الذي «تكون النقلة فيه من الاثقل الى الاخف ومن الجزء الى ما يناسبه فبدأوا بالتساعي وتلوه بسباعي يناسبه وتلوه بخماسي يناسب السباعي، والتزموا الخبن في الضرب وهو جزء القافية. وهذا الوزن هو المنسرح وبناء شطره:

مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

والخبن في فاعلن في العروض احسن»(٢).

وكلام حازم لا يقطع بنفي الوتد المفروق من بناء المنسرح فإذا علمنا ان هذا الوتد هو احد الارجل الستة التى تتركب منها عنده اجزاء جميع الاوزان(٣) وانه لا ينكر الا مجيء الوتد المفروق اخر الجزء ترجح من ذلك ان قصده من تجزئته للمنسرح كان نقل الوتد الى منتصف الجزء بدلا من نهايته(٤).

وإذا كان حازم، مثله مثل الجوهري، لم يستطع ان يتخلص من شبح الوتد المفروق. وبالتالي فلم يشر أحد منهما لامكانية بناء الاوزان بدون الحاجة الى هذا الوتد، فإن السعي الى حل جذري لهذه القضية يبدو انه لم يتوقف. وقد جاء هذا الحل في صورة اقتراح من المستشرق الالماني بلوخ Bloch هو ان تبنى تجزئة المنسرح والخفيف على الاسباب الخفيفة والاوتاد

---

(١) منها البلغاء ص ٢٣٦

(٢) منهاج البلغاء ص٢٤٢

(٣) المنهاج ص٢٣٦

(٤) انظر العروض والقافية لمحمد العلمي ص٢٦٢

المجموعة فقط. وبذلك يضيف تفعيلة جديدة تتألف من ثلاثة اسباب ووتد مجموع. ولست على يقين من ابعاد هذه المحاولة الجريئة وما اذا كان يقصد الغاء الوتد المفروق كلية من نظام العروض العربي. ومع ذلك يبدو لي اقتراح بلوخ جديرا بالارهمية وينبغي دراسته بشكل أكثر تعمقا إذا سنحت الظروف للاطلاع على اصل بحثه المنشور بالالمانية عام ١٩٥٩[١].

ويبدو لي ان مسألة اختصار عدد المكونات الوزنية في النظام العروضي القائم على الاسباب والاوتاد ليست جديدة، فقد اشار الدمنهوري الى ان «بعضهم انكر السبب الثقيل لانه لا يوجد الا مع الخفيف، والخفيف قد يوجد بدونه. فلما كان الثقيل ملزوما للخفيف لم يكن اهلا بنفسه»[٢].

وفي محاولة حديثه للباحثة مالنج Maling نجدها تعيد صياغة ابحر الخليل باستخدام ثلاث وحدات وزنية فقط هي السبب مطلقا والوتد المجموع والوتد المفروق ولكنها ترى كذلك ان التحليل باستخدام وحدتين فقط هما السبب والوتد يبقى هدفا مرغوبا فيه طالما يبدو النظام القائم على ثلاث وحدات نادرا[٣].

والذي اراه ان اقامة النظام العروضي باستخدام الوحدتين الوزنيتين الاساسيتين: السبب والوتد المجموع يبدو ممكنا إذا اعدنا النظر في كثير من الزحافات المستقبحة التي ذكرها الخليل ووضعناها في اطارها الصحيح، من حيث انها تمثل عيوبا في الوزن في مرحلة من تطور الشعر العربي، وبحيث

---

(١) اطلعت على فحوى كلام بلوخ في بحث بعنوان The Theory of Classical Arabic Metrics للباحثه Joan Mathilda Maling المنشور في مجلة الابحاث عدد ٢٦ عام ١٩٧٣ ـ ١٩٧٧.

(٢) الارشاد الشافي ص٣١

(٣) انظر بحثها المذكور سابقا

لا نولي من الاهمية الا لما اطرد عليه النظم وساغ في الذوق عند معظم الشعراء.

ومما يؤكد لي قبح تلك الزحافات أن ثمة قوانين كان الشعراء يتبعونها بالسليقة، فيتلافون بها مواضع الزلل في الايقاع فإن لم يراعوا هذه القوانين بان الاضطراب في نظمهم، وقد ذكر المعري ضروبا من هذا الاضطراب الذي كان الخليل يعدّه من الزحافات الجائزة لمجرد انه وجد له بعض الشواهد المتفرقة.

ولا يخرج هذا النظام المقترح على المباديء الاصيلة في نظرية العروض العربي للخليل بن احمد، ذلك ان هذه النظرية تبدو ادق في وصفها وأقرب الى التعبير عن طبيعة الايقاع العروضى في الشعر العربي من كثير من النظريات الحديثة ويكفي انها ـ على الرغم من كل ما يؤخذ عليها ـ لم تقصر طوال القرون عن مواكبة التطور في اوزان الشعر العربي ولم تكفّ عن متابعة ظواهر هذا التطور بالتحليل كلما دعت الحاجة الى ذلك.

القسم النظري

النظام الصوتي

انواع الاصوات اللغوية :

يتألف النظام الصوتي للعربية من اربع وثلاثين وحدة صوتية موزعة على النحو التالي :

١ ـ الحركات القصيرة وهي : الفتحة والضمة والكسرة .

٢ ـ الحركات الطويلة وهي الف المد وواوه وياؤه كما في نحو نار ونور ونير .

٣ ـ انصاف الحركات وهي : الواو والياء لغير المد كما في نحو وجد ويجد وحوض وبيت .

٤ ـ الصوامت وتشمل باقي الاصوات كالهمزة والباء والتاء . . . الخ[1]

نسق توالي الاصوات :

تتوالى الاصوات في العربية بحيث يراعى فيها ما يلي :

١ ـ عدم البدء بحركة او بصامتين متواليين .

٢ ـ عدم توالي ثلاثة صوامت .

٣ ـ عدم الوقف على حركة قصيرة .

أما عن البدء بحركة فلا يوجد في العربية كلمة تبتدىء بالحركة ، بل تكون تالية للصامت دائما . وأما البدء بصامتين فكثير من الكلمات ما يبتديء بصامتين متواليين من نحو ما يرد على صيغة استفعل ومصدرها كاستقام واستقامة او ما يرد معرفا بلام التعريف كالشمس والقمر مثلا . ولكي يتلافى

---

(١) انظر دراسة الصوت اللغوى ص٢٦٧ وإذا عددت اللام صوتين : مرققا ومفخّما فعدة الاصوات خمسة وثلاثون .

العربي البدء في نطقه بصامتين ومتواليين يورد قبلهما صوت الهمزة المحركة وتسمى همزة الوصل.

وأما عن توالى ثلاثة صوامت فهذا ايضا كثير الورود ولكن يتم تلافيه بتحريك الاول منها كما في قولنا: الاستقامة. فاللام والسين والتاء ثلاثة صوامت متوالية ولذلك لا بد من تحريك اللام بالكسر. وبعضهم يورد همزة الوصل قبل السين، وهو ضعيف.

وأما لتلافي الوقف على حركة قصيرة فالشائع في ذلك أمران:

الأول: حذف الحركة الاخيرة كالوقف على الباء في قولنا: هذا كتاب.

والثاني: اشباع الحركة الاخيرة كالوقف على الف المد في قولنا: قرأت كتابا.

انصاف الحركات:

تعتبر انصاف الحركات نوعا مستقلا في النظام الصوتي للعربية لما في طبيعة النطق بها من اختلاف واضح عن النطق بالحركات الخالصة من جهة والصوامت من جهة اخرى.

ولما كانت الشروط التى يتحدد بها نسق توالي الاصوات في العربية لا تأخذ في اعتبارها الا التمييز بين الحركة والصامت فقط، فإن الامر يتطلب ادراج انصاف الحركات التى تسمى ايضا انصاف الصوامت في واحد من هذين القسمين الرئيسيين.

وعلماء الاصوات متفقون على ان انصاف الحركات أقرب من حيث طبيعة النطق بها الى الحركات الخالصة، ولكنهم حين ينظرون الى الخواص الوظيفية لهذه الاصوات يجدونها ألصق بالصوامت، ولذلك فإنهم يعتبرونها من الاصوات التي تسلك مسلك الصوامت.

وهذا المسلك هو ما يتيح البدء بنطقها خلافا للحركة، وهو ايضا ما يوجب تحريكها اذا توالى بعدها صامتان كما في قولنا مثلا: اقرأ الكتاب او اكتب. الواو في (أو) نصف حركة متبوعة بصامتين هما الكاف والتاء ولهذلك لزم تحريكها تلافيا لتوالي ثلاثة صوامت وهى في هذا المثال ايضا نظير لهمزة القطع في (اقرأ) المتبوعة بصامتين هما لام التعريف والكاف.

ولكن هناك حالة نادرة يسلك فيها نصف الحركة مسلك الحركات الخالصة، فكما يتوالى بعد صوت المد احيانا صامت مضعف نحو دابّة وضالّة كذلك يمكن توالي هذا الصامت المضعف بعد نصف الحركة كما في نحو دويبّة (تصغير دابة) وأصيّم (تصغير أصمّ) ومع ذلك فالثقل واضح في نطق مثل هذه الكلمات. ولذلك ندر استخدامها.

اشكال المقاطع اللغوية:

يتخذ النطق بالاصوات اللغوية شكل نبضات بعضها قصير في مدته والاخر طويل، ولا يقل ما يتألف منه المقطع عن صوتين ولا يزيد بحال عن اربعة اصوات.

وفي العربية ثلاثة اشكال من المقاطع هي:

١ ـ المقطع القصير ويتألف من صامت فحركة قصيرة نحو بِ، بُ، بَ

٢ ـ المقطع الطويل وهو نوعان: مغلق: ويتألف من صامت فحركة قصيرة فصامت نحو قد، أو، لم. ومفتوح: وهو يتألف من صامت فحركة طويلة نحو ما، ذو، لي.

٣ ـ المقطع المديد: ويتألف بزيادة صامت على المقطع الطويل بنوعيه نحو باب، بيت، نهر بالوقف على هذه الكلمات.

النبر اللغوي:

وهـو في معـظم تعـريفاته لا يخرج عن كونه «نوعا من البروز لأحد الاصوات أو المقاطع بالنسبة لما يحيط به»[1].

وهو يستخدم في بعض اللغات كالانجليزية مثلا للتفريق بين المعاني، ولـذلـك يهتم اللغـويون بتحديده في قواميس تلك اللغات، على خلاف العـربية، فإن اصحابها مع اختلافهم في قواعد النبر تبعا للهجاتهم ـ لا يختلفـون في معاني الكلمات. ولعل ذلك كان من أهم الاسباب في عدم التفات اللغويين القدامى لظاهرة النبر.

أما في العصر الحديث فقد زاد الاهتمام بظاهرة النبر من زاويتين:

الاولى: فيما يتعلق بدراسة اللهجات المحلية والمقارنة بين بعضها وبعض

والثانية: تتعلق بدراسة الاوزان الشعرية من جوانبها المتصلة بالكم او النـبر والخـلاف الذى نشب حول اهمية اي من هذين الجانبين وغلبته في العروض العربي.

وإذا كان النبر في العربية لا يؤثر غالبا في تحديد معنى الكلمات، فانه في الشعر خصوصا يفرق بين وزن ووزن كما في الشطر التالي:

يقرأ او يكتب او يستلقي.

فإن وقع النبر على المقطع الثاني من (يقرأ) و (يكتب) ترجحّت قراءة الشطر على وزن الرجز.

وإن انسحب النبر الى المقطع الاول منها اصبح الوزن من الخبب.

---

(١) دراسة الصوت اللغوي ص١٨٨

ومع ذلك فلا يمكن الاعتماد على النبر في تحديد الاوزان الشعرية لأن ثمة اسسا اكثر فاعلية يتم بها تحديد الاوزان في دقة اكبر. وإن كان يمكن القول ان هذا الاثر الملاحظ للنبر في التفريق بين بعض الاوزان هو اثر جانبي. وقد بالغ بعض الباحثين في درجة تأثيره الى حد انهم حاولوا بناء نظام عروضي شامل من خلال هذا النوع من الملاحظات المتفرقة.

ومن هذه الاثار الجانبية للنبر ما نجده في بعض الضروب حيث يلاحظ انتقال النبر من مكانه المألوف على احد مقاطع الكلمة الى موضع آخر يستوجبه الوزن كما في قول المتنبي على البسيط.

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وانثني وبياض الصبح يغري بي

فلكي يستقيم الايقاع في إنشاد هذا البيت لا بد من نقل النبر في كلمة (يغري) من مقطعها الاول الى الثاني[1]. وبذلك يمكن القول ان النبر هو نتيجة للسياق الايقاعي المعين وليس سببا فيه. وهذا السياق الايقاعي هو ما يتحدد بعناصر ستتم دراستها في الفصل التالي الذي يتناول النظام الايقاعي للشعر العربي.

---

(١) انظر موسيقى الشعر ص١٦٩

النظام الايقاعي

يتألف النظام الايقاعي للشعر العربي من نوعين من النقرات يسمى الاول سببا والثاني وتدا.

وتتمثل هذه النقرات صوتيا في شكلين من المقاطع هما القصير والطويل بنوعيه. اما المقطع المديد فلا يقع الا على اخر نقرات النسق عند الوقف التام وضمن شروط معينة لوروده، فان لم تتوفر هذه الشروط يبقى المقطع الطويل هو الغالب على اخر نقرات النسق. ومن البديهي ان المقطع القصير لا يقع اخر النسق لانه لا يوقف عليه.

تقدير ازمان النقرات:

يمكن اتخاذ الوحدات الصوتية مقياسا لتقدير أزمان النقرات، فالمقطع القصير يتألف من وحدتين وبذلك يكون الزمن القياسي له مساوياً ٢، والمقطع الطويل المغلق يتألف من ثلاث وحدات و منه يساوي ٣، أما المقطع المفتوح فيتألف من وحدتين ولكن زمن الوحدة الثانية هو ضعف زمن الاولى وبذلك يكون زمن هذا المقطع مساويا ٣ كذلك.

وعلى هذا النحو ايضا يساوي زمن المقطع المديد ٤.

وتمثل هذه المقاطع رداء لفظيا للنقرات الايقاعية من سبب ووتد.

السبب:

أما السبب فنقرة تتراوح في الطول بين حالتي القبض والبسط الذي قد يزداد في ظروف معينة ليبلغ حدا لا يفي المقطع الطويل بالتعبير عنه مما يؤدي

الى انقسام نقرته الى نقرتين منفصلتين.

ويسمى السبب اذا كانت حركته تتراوح بين القبض والبسط خفيفا، كما يسمى السبب اذا زادت درجة البسط فيه عن حد معين ثقيلا. وفي هذه الحالة من زيادة الكم الايقاعي للسبب تنشأ حركة جديدة تتراوح بين الفصل والوصل.

ويعبر المقطع القصير عن السبب في حالة القبض، وكذلك يعبر المقطع الطويل عن السبب في حالة البسط.

ولما كان زمن المقطع القصير يساوي وحدتين وزمن المقطع الطويل يساوي ثلاث وحدات، يصبح متوسط زمن السبب الخفيف وحدتين ونصفا.

وفي كثير من الحالات لا يسبب انتقال السبب بين القبض والبسط أي خلل في انتظام الايقاع، لأن هذه الحركة تتذبذب حول متوسط زمن الخفيف بزيادة او نقص مقداره نصف وحدة.

ولكن في بعض الحالات يلتزم السبب اما القبض وإما البسط وبالتالي تتجمد حركته الايقاعية فلا يتخذ الا المقطع القصير وحده او الطويل وحده بحسب ما هو عليه من التزام للقبض او البسط.

كذلك يعبر المقطع الطويل عن السبب الثقيل في حالة وصله، ويعبر المقطعان القصيران المتواليان عن هذا السبب في حال انقسام نقرته من شدة الطول الى نقرتين منفصلتين. ولما كان زمن المقطع الطويل يساوي ثلاث وحدات، وزمن المقطعين القصيرين المتواليين يساوي اربع، فإن متوسط زمن السبب الثقيل يكون مساويا ثلاث وحدات ونصفا. وهو ما يزيد

بمقدار وحدة واحدة عن متوسط زمن السبب الخفيف.

وبذلك فإن الرنين الايقاعي للمقطع الطويل - إذا كان معبرا عن سبب خفيف - يختلف بشكل محسوس عن الرنين الايقاعي لهذا المقطع حين يعبر عن سبب ثقيل. والاذن المدربة تدرك هذا الاختلاف حين نقرأ البيت التالي:

القـلب منهـا مسـتريح سالم والـقـلب مني جاهـد مجهـود

وقراءته تحتمل مجيئه على الرجز اذا اسرعت في زمن النطق به، وتحتمل مجيئه على الكامل اذا ابطأت في نطق مقاطعة. فالفرق بين ايقاع الرجز والكامل ناشىء فقط عن الاختلاف بين بعض اسباب البحرين من حيث الخفة والثقل.

الوتد:

وأمـا الوتد فنقرتان ثابتتان، ونسبة زمن النقرة الأولى الى الثانية هو ٢ : ٣ حيث تشغل النقرة الاولى بمقطع قصير والثانية بمقطع طويل. واذا نحن قارنا نقرة الوتد الاولى بنقرة السبب في قبضه نجدها أقصر منها زمنا وإن كان ذلك الفارق ضئيلا ولا يمكن قياسه بالوحدات الصوتية واشكالها المقطعية المحـدودة. كذلـك الامر اذا قارنا نقرة الوتد الثانية بالسبب مبسوطا فإننا نجدها اطول زمنا وان كانت لا تصل الى الحد الذى تنقسم فيه الى نقرتين كالسبب الثقيل.

ومع ذلك وجدنا في بعض ما نظم بالعامية امثلة على فصل نقرة الوتد الثانية. فمن ذلك اغنيه مشهورة لفيروز تقول فيها:

زوروني كل سنـة مرة حرام تنـسـوني بالمـرة

وهي على وزن مجزوء الـوافـر وكـان لحنها قديما الشيخ سيد درويش والشاهد فيها ان اللام الثانية والسين والنون من كلمتي (كل سنة) جاءت في ثلاثة مقاطع قصيرة على وتد مفاعيلن بدلا من مقطعين قصير فطويل.

والمثال الثاني ورد في ابيات للشاعر العامي بيرم التونسى غنتها أم كلثوم حيث تقول:

الأوله في الغرام والحب شبكوني
والثانية بالامتثال والصبر امروني
والثالثة من غير ميعاد راحو وفاتوني

وهي على مشطور البسيط وأما الشاهد فيها فهو ورود نقرة الوتد من (مستفعلن) الثانية منفصلة في الشطرين الاول والثاني.

وربـما كان ذلـك مقبـولا في العامية لانه وضع للغناء الذي يتصرف بالمقاطع اللغوية تبعا للايقاع اللحني وليس هذا الايقاع بالضرورة مطابقا تماما للايقاع الشعري وشروطه.

ولو ظهر هذا التصرف في نقرة الوتد الثانية من الشعر الفصيح لعُدَّ كسراً.

ولم نورد هذين المثـالـين من النـظم العامي الا لنبين ان النسبة التي قدرناها بين نقرتي الوتد تقريبيه لأننا نقيس بمقاطع يعتمد زمنها اساسا على زمن هذه النقرات الحقيقي وليس العكس، ولعله يجدر بنا القول ان تقدير زمن النقرات من سبب ووتد يرجع الى الطبع وحده، فمن العبث إذن أن نسعى الى تحديد رياضـي قاطع في مسألة الايقاع الشعري.

بتر الوتد:

غالبا ما تتعرض نقرة الوتد الاولى للبتر في نهايات بعض الاشطر او الابيات عند الوقف التام.

ويسبب هذا البتر الذى ينتج عنه نقص في عدد نقرات السق خللا في الايقاع ان لم يجر تعويضه على النحو التالي:

أولا: ضرورة التزام البسط في السبب قبل الوتد المبتور. فإذا كان هذا السبب ملتزماً البسط اصلا استحب في المقطع الذى يشغله ان يكون مفتوحا، لان المقطع المفتوح اقدر من المغلق على التعبير عن زيادة الكم الصوتي.

ثانيا: التزام المقطع المفتوح على نقرة الوتد المتبقية.

وظاهرة بتر الوتد تبدو عامة في معظم الانساق التي تنتهي بوتد او يلي الوتد فيها سبب واحد. غير ان الملاحظ في بعض الانساق انها تتأبى على بتر وتدها الاخير مع انها في الظاهر لا تختلف عن تلك التي تقبل البتر في شيء.

وقد أطلت التأمل كثيرا في هذه الظاهرة، ولكنى لم استطع الوصول الى قاعدة لها سوى اني كنت اشعر بثقل واضح للبتر حين يفرض على نسقي الرمل والمتدارك. وأما المتقارب فيلاحظ ان البتر فيه لا يتحقق الا حين يكون الوتد آخر عنصر في النسق ومع ذلك يبدو ثقيلا في الحس.

الانساق الايقاعية.

تنتظم الاسباب والاوتاد في انساق تختلف باختلاف عدد وترتيب هذه الاسباب والاوتاد في كل نسق منها.

ويبلغ الحد الاقصى لهذه الانساق خمسة واربعين نسقا في تسع مجموعات بحيث تتألف كل مجموعة من عدد من الانساق المتساوية في عدد عناصرها من الاسباب والاوتاد ولكن باختلاف ترتيبها في كل نسق من غيره في المجموعة ذاتها.

وسنرمز للسبب مطلقا بالرمز (/) وللوتد بالرمز (٠ —)

وفيما يلي قائمة بالمجموعات الوزنية الاساسية:

١	/
٢	٠ — /
٣	٠ — //
٤	٠ — ///
٥	٠ — / ٠ — //
٦	٠ — / ٠ — ///
٧	٠ — / ٠ — // ٠ — /
٨	٠ — / ٠ — // ٠ — //
٩	٠ — / ٠ — // ٠ — ///

وتمثل هذه المجموعات الوزنية التسع جميع الانساق الوزنية الممكنة في الشعر العربي ما هو مستعمل منها وما هو مهمل.

وتحتوي كل مجموعة على عدد من الانساق يساوي عدد عناصرها من الاسباب والاوتاد. وفيما يلي قائمة بجميع الانساق الوزنية حسب ترتيبها في كل مجموعة:

١ — ١	/
٢ —	٠ — /

٢ — ٢	— ٠ /
١ — ٣	// — ٠
٢ — ٣	— ٠ //
٣ — ٣	/ — ٠ /
١ — ٤	/// — ٠
٢ — ٤	— ٠ ///
٣ — ٤	/ — ٠ //
٤ — ٤	// — ٠ /
١ — ٥	// — ٠ / — ٠
٢ — ٥	— ٠ // — ٠ /
٣ — ٥	/ — ٠ // — ٠
٤ — ٥	— ٠ / — ٠ //
٥ — ٥	/ — ٠ / — ٠ /
١ — ٦	/// — ٠ / — ٠
٢ — ٦	— ٠ /// — ٠ /
٣ — ٦	/ — ٠ /// — ٠
٤ — ٦	— ٠ / — ٠ ///
٥ — ٦	/ — ٠ / — ٠ //
٦ — ٦	// — ٠ / — ٠ /
١ — ٧	/ — ٠ // — ٠ / — ٠
٢ — ٧	— ٠ / — ٠ // — ٠ /
٣ — ٧	/ — ٠ / — ٠ // — ٠
٤ — ٧	— ٠ / — ٠/ — ٠ //

/ — ٠ / — ٠ / — ٠ /	٥ — ٧
// — ٠ / — ٠ / — ٠	٦ — ٧
— ٠ // — ٠ / — ٠ /	٧ — ٧
// — ٠ // — ٠ / — ٠	١ — ٨
— ٠ // — ٠ // — ٠ /	٢ — ٨
/ — ٠ // — ٠ // — ٠	٣ — ٨
— ٠ / — ٠ // — ٠ //	٤ — ٨
/ — ٠ / — ٠ // — ٠ /	٥ — ٨
// — ٠ / — ٠ // — ٠	٦ — ٨
— ٠ // — ٠ / — ٠ //	٧ — ٨
/ — ٠ // — ٠ / — ٠ /	٨ — ٨
/// — ٠ // — ٠ / — ٠	١ — ٩
— ٠ /// — ٠ // — ٠ /	٢ — ٩
/ — ٠ /// — ٠ // — ٠	٣ — ٩
— ٠ / — ٠ /// — ٠ //	٤ — ٩
/ — ٠ / — ٠ /// — ٠ /	٥ — ٩
// — ٠ / — ٠ /// — ٠	٦ — ٩
— ٠ // — ٠ / — ٠ ///	٧ — ٩
/ — ٠ // — ٠ / — ٠ //	٨ — ٩
// — ٠ // — ٠ / — ٠ /	٩ — ٩

وتعبر هذه الانساق بشكل مباشر تقريبا عن مختلف الاشكال الوزنية في الشعر العربي قديمه وحديثه مما أشار اليه الخليل أو استدركه عليه العروضيون. ولم تتطرق هذه الدراسة لأوزان الموشحات التي لا شك ان

عددا كبيرا منها يوافق هذه الاوزان سواء ما كان منها مستعملاً في الشعر أو مهملا.

ولم نشر الى السبب الثقيل في هذه الانســاق وإن كان يمكن تحديد موضعه في حالتين:

الاولى: حيث لا يشترك الوتد في تأليف النسق وبالتالي يكون السبب المقصود هو الثقيل فقط.

والثانية: عندما يتبادل السبب الثقيل مع الخفيف موضع أول السببين في التشكيل الثنائي فقط وعندها لا يجب ان يكون في النسق الايقاعي كله سبب حر الحركة قبضا وبسطا.

أساليب النظم الشعري:

يجري النظم على أساس من تكرار النسق الايقاعي المعين عددا من المرات في كل بيت من ابيات القصيدة. ويتناسب هذا العدد تناسباً عكسيا مع عدد العناصر التي يتألف منها النسق الايقاعي، فكلما صغر النسق زاد احتمال تكرره عددا اكبر من المرات، والعكس بالعكس.

ومع ذلك فقد كان الشاعر دوما حُراً في الوقف عند الحد الذى يشاؤه في عملية التكرار أو عدمه.

---

(١) راجع ذلك في دراستنا لهذا البحر في الجزء التطبيقي

ففي نسق الرجز، مثلا، يبلغ طول البيت احيانا ستة انساق، نحو قول عنترة:

ما دست في ارض العداة غدوة الا سقى سيل الـدمـا بقـاعهـا

وأحيانا اربعة انساق نحو قول الشريف الرضـي:

يا منـجـزا وعـيده ومـاطـلا ما وعـدا

او ثلاثة انساق كما في قول ذي الرمة:

قلت لنفسي حين فاضت ادمعي
يا نفس لا مىّ فموتي او دعي
ما في التلاقي أبدا من مطمع
. . . .

أو نسقين كما في قول دريد بن الصمّة:

يا ليتني فيها جذع
أخب فيها وأضع
أقود وطفاء الزمع
. . . .

أو حتى نسقا واحداً بلا تكرار له في البيت كقول سلم الخاسر:

موسى المطر
غيث بكر
ثم انهمر

والامثلة السابقة، ما عدا الاخير منها، هي الذائعة في النظم منذ القديم وهي النماذج التي أقرها الخليل في نظامه العروضي، وتتصف بثبات العدد المعين من الانساق في كل بيت من ابيات القصيدة. غير ان الشعر الحديث بدأ منذ اواسط هذا القرن في عدم الالتزام بعدد من الانساق في كل بيت. ومما نظمته في مطلع عام ١٩٦٧ قولي من قصيدة على الرجز:

بكيت للسنابل الخضراء في حقول قريتي
لمنجلي وفأسي القديم
ورثته،
وللحمام رف في سماء بلدتي
بكيت إذ فقدت في لهيب غربتي
بساطة الحياة

ومن ذلك يمكن تحديد اساليب النظم التي خبرها الشعر العربي خلال مسيرته الطويلة في نوعين رئيسيين هما: النظم المقيد والنظم الحر.
اما النظم المقيد فهو قسمان:

قسم يتصل فيه النظم في البيت بلا انقطاع حتى الوقف التام عند الضرب، وقسم ينقطع فيه النظم في منتصف البيت، عند العروض، لتوقف قصير، يستمر بعده النظم حتى الوقف التام.

والعروض والضرب هما اخر تشكيل سببي ووتد في كل شطر من شطري البيت، ولذلك فالبيت المتصل لا عروض له.

وأما النظم الحر فأبياته متصلة النسق مهما بلغ عددها ومهما طال البيت الذي تعرف نهايته عند الوقف التام.

وقد بالغ بعض الشعراء في تأخير الوقف التام الى آخر القصيدة فيما يعرف بالتدوير، ولكن الغالب هو في تفاوت اطوال الابيات تفاوتا محدودا حسب مقتضيات المعنى، او تحقيقا لنوع من جماليات الشكل الموسيقي في النظم.

والأنساق التي تصلح للنظم الحر لانها قابلة للتكرار بأكثر من غيرها - هي الأنساق التى تضمها المجموعات الوزنية الثلاث الاولى وتشتمل على ثمانية بحور هي: الخبب والمتقارب والمتدارك والهزج والوافر والرجز والكامل والرمل مع الندرة في استخدام الهزج او اختلاطه بالوافر، وقد حاول بعض الشعراء المحدثين النظم على انساق من المجموعتين الرابعة والخامسة وبالذات من مخلع البسيط والبسيط والطويل، ولكن لم يكتب لهذه المحاولات الاستمرار[1] كما حاول محمود درويش استخدام نسق البسيط في النظم الحر بطريقة مغايرة وذلك بأن كرر الجزء الثاني وهو السبب والوتد الاخيران فقط في قصيدته «المدينة المحتلة» من ديوان احبك او لا أحبك حيث يقول:

الطفلة احترقت امها

أمامها،

احترقت كالمساء

وعلموها: يصير اسمها

في السنة القادمة

سيدة الشهداء

وسوف تأتى اليها إذا وافق الانبياء

---

(١) نظمت نازك الملائكة على وزن مستفعلاتن قصيدتين من الشعر الحر وكانت محاولتها الاولى فاشلة باعترافها في ضبط الوزن!؟ ونظم بدر شاكر السياب على النمط الحر من نسقي الطويل والبسيط قصيدتين. راجع ذلك في المجموعة الكاملة لدواوينهما.

وهذا الوزن اقرب الى النسق رقم (٤ ـ ٧) وهو بحر لم يذكره الخليل وكان اول من اشار اليه الجوهري فحازم القرطاجني فنازك الملائكة دون ان يعلم اللاحق بها ذكر السابق[1]

قواعد النظم الشعري:

لا يكتمل البناء الوزني للقصيدة فقط حين يتحدد النسق الايقاعي ويتقرر عدد مرات تكراره في البيت اذا كان من النظم المقيد أو يترك القرار للشاعر اذا كان النظم حرا. ولكن يكتمل البناء الوزني بشكل نهائي عند تحديد الحركة الايقاعية للاسباب والاوتاد في انساقها المتوالية في كل بيت منها.

وتتحدد الحركة الايقاعية للاسباب بالنظر الى تشكيلاتها المختلفة في البيت وموقعها منه سواء كان ذلك في الحشو او العروض أو الضرب. والحشو ما خلا العروض والضرب من اسباب وأوتاد.

والتشكيلات السببية ثلاثة:
تشكيل احادي: وهو سبب لا يليه سبب مثله.
وتشكيل ثنائي: وهو سببان متجاوران لا يليهما سبب آخر.
وتشكيل ثلاثي: وهو ثلاثة اسباب متجاورة. وهذا هو الحد الاقصى لتوالي الاسباب.

ويتخذ السبب في حركته احدى الحالات التالية:
١ ـ حالة حرية الحركة بين القبض والبسط وسنرمز له فيها بالرمز (/) وهو رمز السبب مطلقا.

٢ ـ حالة التزام البسط ونرمز له فيها بالرمز (/) وهو شرطة مائلة منقوطة من أسفل.

٣ ـ حالة التزام القبض ونرمز له فيها بالرمز (٠ /) وهو شرطة مائلة منقوطة من اعلا.

٤ ـ حالة تثقيل السبب ونرمز له فيها بالرمز (٠٠) إذا كان السبب منفصلا او بالرمز (—) اذا كان السبب متصلا. مع التأكيد على ان الرمز الاول يدل على حرية الحركة في السبب الثقيل بين الفصل والوصل وأما الرمز الثاني فيدل على حالة التزام الوصل فقط.

أما الوتد فحركته ثابتة، الا انها في الضرب احيانا تتعرض لعملية البتر التي اشرنا اليها من قبل، وبذلك يكون رمز الوتد المبتور هو (—) وهو لا يلتبس برمز السبب المتصل ابدا.

وفيما يلي بيان بالقوانين التي تحكم حركة السبب.

١ ـ التشكيل الاحادي:

أ ـ في الحشو:

يكون السبب حر الحركة قبضا وبسطا

مثال ذلك من المتدارك:

/— / ٠ — / ٠ — / ٠ —| /. ٠ —

حيث يفصل الخط العمودي بين الحشو من جهة والعروض او الضرب من جهة أخرى.

ب ـ في العروض:

يلتزم السبب إما البسط وإما القبض.

فهـو يلتزم البسط اذا كان اول سبب يسبقه حر الحركة كما في المثال السابق من المتدارك.

وهو يلتزم القبض اذا كان اول سبب يسبقه ملتزما البسط مثال ذلك من البسيط :

— /•/ | — • // — • / — • //

ج ـ في الضرب

لا تختلف حركة السبب الاحادي في الضرب عنها في العروض الا اذا تعرض الوتد بعده للبتر فيلتزم البسط مثال ذلك من البسيط أيضا :

— / | — • // — • / — • //

٢ ـ التشكيل الثنائي :

أ ـ في الحشو:

القاعدة العامة التي تحكم هذا التشكيل هي انه لا يجوز قبض السببين معا، ومع ذلك يجوز بسطهما معا، وكذلك يمتنع قبض السبب الأول منهما إذا وقع التشكيل بين وتدين، كما يمتنع قبض السبب الثاني ما لم يكن اول سبب يليه من بعده ملتزما البسط. والرجز هو البحر الوحيد الذى لا يتقيد بهذه القاعدة.

ب ـ في العروض

يلتزم السبب الاول البسط وبذلك يكون السبب الثاني حر الحركة قبضا وبسطا. مثال ذلك من الرمل (٢ ـ ٨) :

— • // | — • // — • /

وليس الا عروض الطويل ما يخالف هذه القاعدة، ففيه يلتزم السبب الاول القبض، ليتجمد هذا التشكيل عند صورة الوتد فلا يفارقها.

ج ـ في الضرب :

لا تختلف حركة هذا التشكيل في الضرب عنها في العروض الا ان السبب الثاني يلتزم البسط ايضا اذا كان اخر عنصر في البيت (لانه لا يوقف على متحرك) مثال ذلك من الهزج :

٠ — // — ٠ // — //

وأما ضرب الطويل فإن التشكيل السببي فيه ـ إذ يأخذ صورة الوتد ـ يصبح عرضة للبتر مثله ، وذلك بأن يفقد سببه الاول وعندئذ لا بد من التزام المقطع المفتوح على السبب المتبقي والوتد قبله . كما لا بد للسبب الذى يسبق الـوتد ان يلتزم القبض ـ وإن كان واقعا في الحشو ـ وذلك نتيجة لالتزام المقطع المفتوح على وتد الضرب .

ويمكن للسبب الملتزم القبض في عروض الطويل ان ينتقل الى البسط في ضربه . وفيما يلي بيان الحركة الايقاعية لبحر الطويل في ضروبه المختلفة .

٠ — / ٠ — // ٠ — / ٠ | — // — // — / ٠ | /

٣ ـ التشكيل الثلاثي :

أ ـ في الحشو

يلتـزم السببان الاول والثالث البسط . أما السبب الثاني فيكون حر الحركة قبضا وبسطا مع الميل الى القبض أكثر من البسط بنسبة كبيرة تبلغ في قصار البحور كالمضارع والمقتضب أقصاها اى مائة في المائة .

ب ـ في العروض والضرب :

تلتزم الاسباب الثلاثة بالبسط في اولها وثالثها ، والقبض في ثانيها .

مثال ذلك مجزوء الخفيف (٢ ـ ٦)

/ ٠ — | ///٠ —

حذف السبب الاخير وزيادته :

يمكن في بعض الانساق التي تنتهي بسبب أحادي حذف هذا السبب في العروض او الضرب او كليهما.

فمما يلاحظ حذف سببه الاخير في العروض او الضرب بكثرة، بحر المتقارب، ومما لوحظ الحذف في ضربه فقط، بحر المضارع، وكذلك يتعرض بحرا الرمل والخفيف للحذف. وهو ما سنشير الى امثلته في الجزء التطبيقي من هذا الكتاب.

كما يمكن لبعض الانساق التي تنتهي بالوتد زيادة السبب الخفيف في الضرب وقد لوحظ ذلك في الكامل والمتدارك والرجز.

ومع ذلك فهناك من الانساق التي تنتهي بسبب احادي ما لا تتعرض للحذف كالوافر مثلا، وهناك من الانساق التي تنتهي بوتد ما لا يزاد عليه السبب كالبسيط.

ويبدو لي ان الوصول الى قاعدة عامة تحكم حذف السبب او زيادته يحتاج الى مزيد من الاستقصاء لمعرفة الشروط الخاصة بالحذف والزيادة، لا سيما وان هذه الظاهرة قد تكون محل اعتراض من البعض لمجرد ان بعض امثلتها لم تلاحظ في الشعر القديم.

العلاقة بين الوحدات الصوتية والوحدات الايقاعية:

تنشأ بين الوحدات الايقاعية ومقابلاتها الصوتية علاقة محددة تتمثل في الانتقاء الدقيق للاسباب والاوتاد في حركتها الايقاعية لاشكال من المقاطع اللغوية التي تلائم هذه الحركة في مختلف مناطق البيت من حشو وعروض وضرب.

ومن ابرز مظاهر هذه العلاقة وأشدها وضوحا امتناع الاسباب او الاوتاد عن استخدام المقطع المديد في الحشو والعروض، والاقتصار على استخدام في بعض الاضرب دون بعض. ومن الممكن تفسير عدم استخدامه المقطع المديد في الحشو بثقل ظهور هذا المقطع في وصل الكلام وهو ما يلاحظ تجنبه في النثر ايضا، الا للضرورة في المعنى او للتصريف فيما يشتق من الفعل المضعف. ومع ان الشاعر قادر على التصرف في الكلام بحيث لا يضطر الى ايراد المقطع المديد في الوصل، الا اننا لا نعدم العثور على امثلة تبدو من الندرة بحيث لا تصلح ان تكون قاعدة لاباحة استخدام المقطع المديد في الحشو. فمن ذلك قول حافظ ابراهيم:

فغن ربوع النيل واعطف بنظرة على ساكني النهرين واصدح وأبدع

ولو قال: على ساكن النهرين لاختلف المعنى بين المفرد والجمع. ومما لاحظته في قصيدة لي على الخبب (عام ١٩٦٦) قولي:

تتخثر بالحزن حوافّ الليل الحالك
يستلقي فوق القرميد
والشيخ يقص حكاية

ولكن يبدو لي ان الانشاد الجيد يتكفل احيانا بالتخفيف من ثقل هذا المقطع بحيث قد يمر دون ان يلتفت اليه.

كذلك يمتنع استخدام المقطع المديد في العروض، لأنها وإن كانت مظنّة للوقف، إلا ان الوقف عليها غير تام كما هو الحال في الضرب. واشهر الامثلة على ورود المقطع المديد في العروض، وأكثرها معرضا للخلاف، شاهد الخليل على القصر في عروض المتقارب:

فرض القصـاص وكـان التقاصُّ
حتـما وفـرضـا على المسلمينـا

وبعضهم يرى ان «الرواية الجيدة: وكان القصاص، حتى لا يجتمع ساكنان»[1].

وأمـا في الضرب، حيث يكـون الوقف تاما، وبذلك تتهيأ الظروف لوقوع المقطع المديد، فإن الملاحظ على امكانية استخدامه انها ترتبط بشروط معينة يمكن بيانها في القاعدة التالية:

«عند الوقف التام، يجوز استخدام المقطع المديد على الوتد الصحيح غير المسبوق بسبب ملتزم القبض، كما يجوز استخدامه على السبب ما لم يكن مسبوقا بالوتد».

ومن الممكن استنادا الى هذه القاعدة تفسير ورود المقطع المديد على اضرب لم يذكرها الخليل مع ذلك نجدها مقبولة في الحس، أو ورود المقطع المديد على شذوذ في بعض الاضرب، وإن كان الخليل أقرها في نظامه.

فمما لم يسمع في الشعر القديم ورود المقطع المديد على ضرب الوافر

---

(١) الكافي في العروض والقوافي ص١٨

الذى ينتهي بسببين ويمكن تسميته بمصطلح الخليل «الاسباغ أو التسبيغ»
ومع ذلك ظهر في الشعر الحر. تقول فدوى طوقان:

على أبواب يافا يا أحبائي
وفي فوضى حطام الدور
بين الردم والشوك
وقفت وقلت للعينين
قفا نبك
على اطلال من رحلوا وفاتوها
تنادي من بناها الدار
وتنعى من نباها الدار

. . . .

ففي قولها (العينين) و (الدار) مقطع مديد وقد شذ شاهد الخليل على التسبيغ في الرمل وهو قوله: يا خليلي اربعا، واستخبرا رسما بعسفان.

ويرجع الشذوذ فيه الى ورود المقطع المديد على السبب المسبوق بالوتد وقد رأى المعرّي ان «هذا الوزن لم تستعمله العرب وان هذا البيت من وضع الخليل»[1].

كما شذ ما نسب استدراكه الى الاخفش من اثباته للقصر في ضرب الهزج، شاهده[2].

ولو ارسلت من حبك مبهوتا الى الصينْ.
لوافيتك عند الصبح او حين تصلينْ

---

(١) الفصول والغايات ص١٣٨

(٢) المعيار للشنتريني ص٦١

وذلك للسبب نفسه.

ويلاحظ الثقل في ضرب الرجز المبتور الوتد شاهده(٣).

كأنـني فوق أقـب سهـوق

جأب إذا عشر صات الارنـان

• والخليل يعد الشطر الثاني من السريع بوتد مفروق في آخره.

والسبب في ثقله راجع الى وقوع المقطع المديد على الوتد المبتور وان كنا نلاحظ تمرد الرجز على معظم القواعد بشكل لا نظير له في غيره من البحور.

وغير المقطع المديد هناك المقطع الطويل بنوعيه: المغلق والمفتوح. ومع ان هذين النوعين متساويين في الطول بحيث يمكن التبادل بينهما بحرية على الاسباب والاوتاد الا انه يلاحظ في بعض الاضرب امتناعها عن استخدام المقطع المغلق وايثارها للمقطع المفتوح.

والسبب في ذلك يرجع الى امكانية المد في المقطع المفتوح ليفي بمتطلبات زيادة الكم الايقاعي في السبب او الوتد، بما لا يستطيعه المقطع المغلق. وكنا أشرنا الى وجوب استخدام المقطع المفتوح او استسحان وروده في بعض الضروب عند حديثنا عن ظاهرة بتر الوتد.

اما في غير حالة البتر فيلاحظ في بعض الضروب امتناعها على الانتهاء بمقطع مغلق، وهي تلك التي يشترط في قوافيها الاطلاق. والقاعدة العامة لذلك هي انه «يمتنع ايراد المقطع المغلق على الوتد المسبوق بسبب ملتزم القبض» والشواهد على ذلك كثيرة ويمكن التماسها في ضروب البسيط والمديد والمنسرح والمقتضب وغيرها مما يكون الوتد فيها مسبوقا بسبب ملتزم القبض.

(٣) نفسه ص٦٤

وربما لوحظ وقوع المقطع المغلق في امثلة يبدو انها تمثل شذوذا لهذه القاعدة، ولكن بشيء من التأمل في الاصوات التي تؤلف نهاية لهذا المقطع يتبين ان الفتح فيها أقرب من الاغلاق، ولو من باب الشيوع الذى تصطبغ به بعض الصوامت؛ كالهاء والكاف حين يدل الاول على التأنيث او يكونان من الضمائر.

فمن ذلك قول المتنبي مما لا شذوذ فيه وهو من المنسرح:

لا تحسبوا ربعكم ولا طلله	أول حيّ فراقكم قتله
قد تلفت قبله النفوس بكم	وأكثرت في هواكم العذلة

والفتح واضح في صوت الهاء حيث يخرج النفس بقدر من الحرية عند النطق بها في الوقف. ولكن الكاف لا يمكن ان توصف الا بالاغلاق وذلك ان النفس ينحبس عند النطق بها، ومع ذلك يمكن تلمس قربها من اصوات المد او الهاء في انها مثلهن شائعة بوصفها ضمير مخاطب متصل. ومن هذه الزاوية يمكن الدفاع عن بيتين لابن الرومى يرى فيها المعري وابراهيم انيس ثقلا ناجماً عن التقيد فيما يجب فيه الاطلاق[1] قال ابن الرومي (من الوافر):

ابا عثمان أنت قريع قومك	وجودك للعشيرة دون لومك
تمتع من أخيك فما أراه	يراك ولا تراه بعد يومك

القافية:

وهي ظاهرة صوتية تتردد في نهايات الابيات عند الوقف التام، ويؤدي الالتزام بها الى تحديد حركة الاسباب والاوتاد في الضرب بحيث تجمد عند صورة معينة لا تفارقها الا بالقدر الذى تسمح به القافية.

---

(١) انظر موسيقى الشعر ص٢٩١

ولو لم يكن للقافية مثل هذا الدور في تثبيت صورة الضرب لقلّ عدد الضروب التي أثبتها الخليل. ولو رجعت الى القصائد التي ينوع اصحابها في القافية لوجدت ضروبها تختلف مع انها لا تخرج عن وحدة الوزن سواء كان ذلك على النمط المقيد او الحر من النظم.

والقـافية تحديدا هي صوت الروي وما قد يليه من اصوات مع نوع الصوت الذى يسبقه، ولنسمه ـ توسعا في المصطلح ـ الردف. وهذا الردف اذا كان حركة قصيرة وكان ثاني صوت يسبقه الف مد، التزم هذان الصوتان بعينهما ـ وليس بنوعهما فقط ـ، وتسمى هذه الالف الف التأسيس.

وإذن فكـل الاصوات التي ذكرناها في القافية تلتزم بعينها الا صوت الردف حين لا تكون القافية مؤسسة، وكل ما يخالف هذا التحديد يدخل في باب عيوب القافية التي أفاض العروضيون في ذكرها.

فمن ذلك الاقواء والاصراف وهما اختلاف حركة الروي ومثاله الذي اشتهر في قول النابغة:

من آل مية رائـح او مغـتــدي   عجــلان ذا زاد وغـير مزود

وقوله بعد ذلك:

وبذاك خبرنا الغراب الاسودُ

فجاء بالاقواء وهو اختلاف المجرى بين الضم والكسر.

وهذا العيب يدخل في عدم الالتزام بما يلي الروي من اصوات. ومن العيوب في اختلاف الروي ذاته ما يسمى بالاكفاء والاجازة كقول الراجز:

ما تنقم الحرب العوان مني

بازل عامين حديث سني

لمثل هذا ولدتني امي

ويسمى العيب هنا اكفاء إذا تقاربت مخارج حروف القافية. اما الاجازة فتطلق على ما تباعدت مخارجه من صوت الروي كقول بعضهم:

خليلي سيرا واتركا الرحل انني بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشري رحله قال قائل لمن جمل رخو الملاط نجيب

ومن العيوب في اختلاف الردف ما يسمى بسناد الردف كقول شوقي:

سلام كلما صليت عرياناً وفي اللبد
وفي زاوية السجن وفي سلسلة القيد

فالردف هنا صامت في بيت ونصف حركة في الآخر وعلى ذلك يعتبر من العيوب ما يسمى بالتحريد وهو عند العروضيين اختلاف الضروب في القصيدة الواحدة كقول بعضهم من الطويل:

اذا انت فضلت امرأ ذا نباهة
على ناقص كان المديح من النقص
ألم تر ان السيف ينقص قدره
إذا قيل هذا السيف خير من العصي

فالردف بمفهومنا هنا صامت في البيت الاول وحركة قصيرة في الثاني.

وربما اختلف الضربان من الطويل في قصيدة فلا يكون تحريد فيه لان الردف لم يختلف. فمن ذلك قول علي محمود طه في قصيدته «العشاق الثلاثة»:

وامعن في تفكيره القمر الزاهي
ومر بأرض ذات عشب وأمواه

يناجيه منها عاشق ذو ضراعة
مناجاة صوفي لطيف إله

وإن كان الكم الصوتي لألف المد في البيت الثانى اعظم مما لها في البيت الاول. ومع ذلك فلا نتفق مع نازك الملائكة في قولها عن هذين البيتين: «ان السمع المدرب لا يطيق ان يجتمعا، وإنما ينفر من ذلك نفورا شديدا»[1]

وهي لا شك تلتفت في ذلك الى التحريد عند قولها إنه «لم يُسمع قط ان العرب جمعوا بين تشكيلتين في القصيدة الواحدة»[2] وليس الى السمع المدرب لان سمع مبدع القصيدة نفسه مدرب ايضا، ومع ذلك لم يلفته الى هذا الفرق الضيئل او الدقيق في صوت المد الذى يحتاج الى جهاز لقياسه.

ويذكر بعض العروضيين ايضا سناد التوجيه وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد. اي ان الاختلاف ليس في نوع الصوت بل في عينه ومن ذلك قول امريء القيس:

فلما دنوت تسديتها فثوبا نسيت وثوباً أجرُّ
ولم يرنا كالىء كاشح ولم يفش منا لدى البيت سِر
وقد رابني قولها ياهنا ه ويحك الحقت شراً بشَر

ولا نرى ذلك عيبا كما لم يره الاخفش عيبا وان كان الخليل «لا يرى مانعا من اختلاف هذه الحركة بين الضمة والكسرة»[3].

---

(١)، (٢) الصومعة والشرفة الحمراء ص٢١٣.

(٣) شرح تحفة الخليل ص٣٩١ ومعظم الشواهد المذكورة في هذا المبحث مستقاة من الفصل الذي عقده في عيوب القافية.

ومع ان الف المد وواوها وياءها هن من نوع واحد الا انه لا يتقارض منها في الردف الا الواو والياء، وربما كان السبب في ذلك يرجع الى تقارب الذبذبات المميزة لكل من واو المد ويائها. وتباعد ذبذبات الف المد عن كل منهما بما يقرب من الضعف[١].

(١) انظر موسيقى الشعر العربي هامش ص١١٣

القسم التطبيقي

الأوزان الشعرية

(١) الخبب

يتألف نسقه الايقاعي من السبب الثقيل منفصلا او متصلا، فمما جاء منه في النظم المقيد متصلا فقط، ما ينسب الى الخليل بن احمد في قوله:

هذا عمـرو يسـتـعـفـى من زيد عنـد الـفضـل القـاضـي
فانهوا عمـراً إنـى أخـشـى صول الليث العـادي المـاضـي

ومما توالى فيه سبب منفصل فاخر متصل قول الخليل ايضا:

سئـلوا فأبـوا فلقـد بخـلوا فلبئس لعـمـرك ما فعـلوا
ابـكـيت على طلل طربـا فشجـاك وأحـزنـك الـطلل[١]

ولما كان الخليل لم يذكر هذا النسق في نظامه العروضى، وكان كل ما روى على هذا النسق لا يسبق ظهوره عصر الخليل الا ما ينسب لعلي بن ابي طالب رضى الله عنه من قوله على مثال دق الناقوس:

حقـاً حقـاً حقـاً صدقـاً صدقـاً صدقـاً صدقا
يابـن الـدنـيا جمعـاً جمعـاً ان الـدنـيا قد غرتـنـا
يابـن الـدنـيا مهـلاً مهـلا لسـنـا ندري ما فرطـنـا
ما من يوم يمضي عنـا إلا أوهـى منـا ركـنـا[٢]

---

(١) شرح تحفة الخليل ص١٨ وقد نقل عن القفطي في انباه الرواة.

(٢) الكافي في العروض والقوافي ص١٤٠.

فإن مسألة التحديد القاطع لمولد الخبب تبقى إذن موضع خلاف.

وقد نسب وضع هذا البحر مرتبطا مع بحر آخر هو المتدارك الى الاخفش ولكن ظهور كتابيه في العروض والقوافي يقطعان بزيف هذه النسبة.

والاحتمال الاقرب الى الواقع ان هذا الوزن ظهر في عصر متأخر بقليل عن الخليل والاخفش على يد بعض المغمورين ولكن ارادوا له الذيوع او شرف الاستعمال بنسبته الى اهل الفضل والنباهة ممن ذكرنا. ولا شك ان هذا الوزن هو من اثر الغناء الذي تطور في العصر العباسي، وفي ايقاعه طرب واضح يشي بهذا الاثر.

ومنذ ذلك الحين وحتى اوائل القرن العشرين ظل الشعراء يلتزمون وصل كل ثاني سببين في البيت على النحو التالي:

. . — . . — . . — . . —

مع حرية الاخر في الفصل والوصل. مثال ذلك قصيدة ابي الحسن القيرواني التي اشتهرت بكثرة معارضاتها وأولها:

يا ليل الصب متى غده   أقيام الساعة موعده
رقد السمار وأرقه   أسف للبين يردده

وممن عارضها شوقي بقوله:

مضناك جفاه مرقده   وبكاه ورحم عوده
حيران القلب معذبه   مقروح الجفن مسهده

ولم يسجل اي ظهور لامكانية فصل ثاني السببين المتاليين الا في اواسط هذا القرن حين اثارت نازك الملائكة قضية هذا الفصل وجادلت فيما ظنه

البعض خللا عروضيا وقعت فيه[1]

والواقع ان هذا الخلل المقبول وجد عند شوقي ولم ينتبه اليه معاصروه في حينه يقول:

نتـــخـــذ الـــشـــمـس لها تاجـــا وضـــحـــاهـــا عرشـــا وهـــاجـــا

ففي قوله (نتخذ) يقع الفصل على السبب الثاني بدلًا من الاول كما وجدت عند ايليا أبي ماضـي في قصيدته «الاشباح الثلاثة» تصرفه في فصل ثانى السببين في أكثر من موضع من البيت يقول:

راودني الـــنـــوم ومـــا برحـــا حتـــى طأطـــأت له راســـى

. . . .

فوقـــفـــت بعـــيداً أتـــطلع فلمـــحـــت ثلاثـــة اشـــبـــاح

أو نجـــبـــل ماء وتـــرابـــا ونـــشـــيد بيوتـــا وقـــبـــابـــا

وغير ذلك مما لم ينتبه اليه طه حسين في نقده المر والهازىء لموسيقى هذه القصيدة[1]

غير انه لم يتوال في هذا الوزن سببان منفصلان الا قريبا وذلك بعد ان اطرد النظم في الشعر الحر على هذا الوزن اطرادا كبيرا. فمن بدايات ذلك ما جاء في قصيدة للشاعر مجاهد عبد المنعم مجاهد حيث يقول:

كان اكتمل لها التكوين

---

(١) انظر كتابها قضايا الشعر المعاصر

(٢) انظر النقد الادبي وقضايا التشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص١١٥

ثم تجيء لتستلقي بجوار رجال القرن العشرين[٢]

وقد ظل العروضيون ينظرون الى هذا الوزن على اساس من التفعيلة سواء كانت فعلن او فاعـل او غير ذلك مما يرونه مؤلفاً من أسباب ثقيلة وخفيفة[١] بعد ان كانوا يربطونه بالمتدارك في تفعيلته المؤلفة من سبب فوتد.

وقـد رأينـا انه لا موقع للسبب الخفيف في هذا الوزن، وإنما يتألف بكامله من السبب الثقيل وحده، وبحيث يمكن للشاعر ان يورد اي عدد من الاساب المنفصلة بحرية شبه مطلقة، كما في قول معين بسيسو:

منذ خرجنا من تلك الزنزانة
سقطت من يدنا الرمانة
منذ خرجنا من تلك الحجرة فوق السطح
سقط كحجر فوق الارض الجرح
فقد الذاكرة وفقد حقيبته الجرح

وتقطيع البيت الاخير كما يلي:

. . — — . . . . — . . — —

وفيه تتوالى اربعة اسباب منفصلة، وهو ما لم اجد احدا من الشعراء بلغ في ذلك مبلغ بسيسو.

ويخضع توالى الاسباب المنفصلة بكثرة لقيد لغوي منع العرب قديما من استخدامه، فيما يسمى بكثرة توالي المتحركات وذلك لثقله في النطق. ولكن يبدو ان عملية مراعاة النبر تخفف من وطأة هذا الثقل اذا وافق نبر الكلمات

---

(١) النقد الادبي ص١١٧/

(٢) من هؤلاء د. محمود السمان انظر السابق ص١٢٠

نبر النسق الايقاعي وخاصة في مقاطعة القصيرة حين يزداد تواليها بأكثر من اربعة مقاطع. ففي هذه الحالة لا بد ان يقع النبر على الاول منها ثم الخامس فالتاسع . . . وهكذا.

فإذا وافق نبر الكلمات الطبيعي هذا النسق لم نشعر بخلل في ايقاعه، كأن تقول مثلا:
جلس وقرأ وكتب وقام

فالنبر الواقع على المقطع الاول من كل من (جلس، قرأ، كتب) موافق تماما لهذا النسق الايقاعي. وكذلك في قول بسيسو:

فقد الذاكرة وفقد حقيبته
يقع النبر الطبيعي كما أحسه على المقطع (ك) من (الذاكرة) والمقطع (فَ) من (فقد).

ومن الممكن ان يقع نبر ثانوي بعد كل نبر رئيسي يفصله عنه مقطع خال من النبر هكذا

! ٠ ؟ ٠

حيث يشير الرقم ١ الى النبر الرئيسي على النقرة والرقم ٢ الى النبر الثانوي وهو اضعف من الاول.

ولعل ذلك يفسر ثقل قراءتي للبيت الثاني من قول مُعين بسيسو[1]:
اطلقت سراح المارد
فوهبني خمسة عيدان ثقاب

ما لم اضع النبر على المقطع (فَ) والمقطع (هـ) من كلمة (فوهبني)

---

(١) قصيدة من فصل واحد بديوانه قصائد على زجاج على النوافذ

والاول من حروف العطف ونبره في العادة اما ضعيف بالمقارنة بما يليه او لانبر عليه اطلاقا.

(١ - ٢) المتقارب ٠ — /

ومن الامثلة عليه في النظم المقيد قول علي محمود طه

أخي جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا
انتركهم يغصبون العروبة مجد الابوة والسؤددا
وليسوا بغير صليل السيوف يجيبون صوتا لنا أو صدى

والنسق الوزني لهذه الابيات هو

٠ — / ٠ — / — / — / ٠ | — /
— ٠ | !

حيث يمكن في العروض والضرب حذف السبب الاخير، وبذلك يدخل السبب قبلهما وهو في الحشو اساسا الى منطقة العروض او الضرب.

ويمكن ورود المقطع المديد على الوتد في اخره. شاهده الخليلي:

ويأوي الى نسوة بائسات وشعت مراضيع مثل السعالْ

وكذلك بتر الوتد. شاهده:

خليلي عوجا على رسم دار خلت من سليمى ومن مية

ورمزه الايقاعي

٠ — / ٠ — / ٠ — / ٠ | — /
— | !

وذكر فيه الجوهري ما ورد على ستة انساق في البيت شاهده عنده:

لقد غر نفسي مناها بسلمى وديني هواها

ولكنه عند الخليل باشتراط الحذف في سببه الاخير في كلا العروض والضرب شاهده عند الخليل:

أمــن دمــنــة أقــفــرت لســلمــى بذات الــغــضــا

وأرى ان قول الجـوهري أعم؛ لان الشعراء لم يلتزموا ببيت الخليل تماما. قال ابو فراس الحمداني من قصيدته التي اولها:

لأيكـــم أذكـــر وفي ايكـــم افـكــر

وهي تجري على هذا النسق الخليلي في ثمانية عشر بيتا منها بيتان اقرب الى نسق الجوهري وهما قوله:

ولــكـــن أداري الــدمــوع وأســتر ما أســتر

وقوله:

واني غزير الــذنــوب واحــســانــه اغــزر

وقد جاء في المسدس المحذوف سببه الاخير البتر. شاهده:

تعفّف ولا تبــتئس فما يقض يأتــيكــا

ولا يمتنع ورود المقطع المديد على مسدسه، وإن لم يذكر الخليل ذلك، وقد لا يبدو من الصعب الوقوع على امثلة منه في الشعر الحديث، او ما يمنع من محاولة النظم على ذلك.

وكذلك أشار الجوهري الى مربعه شاهده:

وقــفــنــا هنّــيــة بأطــلال ميّــة

ومما ورد على هذا النسق في الشعر الحر حيث يتفاوت عدد الانساق في كل بيت تفاوتا ملحوظا، قول محمود درويش من قصيدة «كتابة بالفحم المحترق»:

مدينتنا حوصرت في الظهيرة
مدينتنا اكتشفت وجهها في الحصار
لقد كذب اللون،
لا شأن لي يا أسيرة
بشمس تلمع اوسمة الفاتحين
واحذية الراقصين
ولا شأن لي يا شوارع إلا
بأرقام موتاك،
فاحترقي يا ظهيره[1]

(٢ ـ ٢) المتدارك / ٠ ـ

وقد اهمل الخليل هذا النسق في دائرته الخامسة. ولا تدل النماذج التي استدركها العروضيون على قصائد يمكن الرجوع اليها بل تبدو الشواهد وكأنها مصنوعة للتمثيل على الوزن فقط. فقد ذكروا للنسق المثمن هذا الشاهد:

جاءنا عامر سالما صالحا   بعدما كان ما كان من عامر

والصناعة بادية عليه.

وذكروا من مسدسه:

قف على دارهم وابكين   بين اطلالها والدمن

ويقع على آخره المقطع المديد شاهده:

هذه دارهم اقفرت   أم زبور محتها الدهور

---

(١) ديوان محمود درويش ـ دار العودة ـ ط٨ ص٢٦٩

أو بزيادة السبب على عروضه وضربه. شاهده:

دار سلمى بشحر عمانِ   قد كساها البلى الملوان

ومن الممكن نسبة هذا الشاهد الى النسق رقم (٥ ـ ٧) ووزنه:

/ ٠ — / ٠ — / ٠ — /

ولم يذكر فيه الجوهري مربعه، مع انه كان يصنع الشواهد وان كان يشير كذلك الى انها محدثة، وقد ورد على مربعه في النظم المقيد قول العقاد:

يا له من فم	يا لها من	شفة
يا لشهد	بها كدت ان	ارشفه
يا لزهر	بها كدت ان	اقطفه
حلوة	ويحها غضة	مرهفة
حسرتي	بعدها حسرة	متلفة

ويبدو اعجاب طه حسين بهذه الابيات كبيرا حيث يقول:

«في هذه الابيات تظهر براعة العقاد ويظهر كل ما يملأ قلب العقاد من غناء يجمع بين الحلاوة والقوة ويغري الملحنين بتلحينها في هذه الابيات»[1]

أما الشعر الحَديث وبخاصة الحر منه فقد كثر النظم عليه كثرة فائقة. فمن ذلك قول محمود درويش من ديوان «العصافير تموت في الجليل»:

مطر ناعم في خريف بعيد
والعصافير زرقاء... زرقاء،
والارض عيد
لا تقولي أنا غيمة في المطار

(١) مقال بعنوان شعر ونثر. مجلة الرسالة عدد ١٠ السنة الاولى ١٩٣٣/٦/١

فأنا لا أريد
من بلادي التي سقطت من زجاج القطار
غير منديل امي ،
وأسباب موت جديد

وقد وقف على المقطع المديد كثيرا في هذه القصيدة ، وزاد على الوتد في بعض الضروب سببا كما في قوله (ذبحتني) من هذه الابيات :
وأنا لا أريد
من بلادي التي ذبحتني
غير منديل امي ،
وأسباب موت جديد .

ولعل زيادة هذا السبب في النظم الحر من المتدارك مع نقص السبب في نظم المتقارب هو ما جعل كثيرا من الشعراء يخلطون في قصائدهم بين هذين الوزنين ومع ذلك فالغالب على المتمرسين في النظم السيطرة على ايقاع كل وزن على حدة .

(١ ـ ٣) الهزج ومجزوء الوافر

وكلاهما بحر مستقل بذاته وإن كان بعض الشعراء يخلطون بينهما في النظم ، وهذا ان دل على شيء فإنما يدل على وحدة النسق وان احدهما فرع للآخر ومع ذلك فإيقاع كل منهما متميز بنوعية اسبابه .

ومن النماذج على الهزج قصيدة الفند الزماني التي قالها في حرب البسوس ، ومنها :

---

(١) كتاب العروض للاخفش ص١٤٧

صفحنا عن بني ذهل وقلنا القوم اخوان
عسى الايام ان يرجعن قوماً كالذي كانوا
فلما صرح الشرّ وأمسى وهو عريان
ولم يبق سوى العدوان دناهم كما دانوا
مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان

ونسقه الايقاعي الذي يطرد عليه النظم كما رأينا هو:

٠ — //! — ٠ //

وقد اجاز الخليل في حشوه القبض على سبيل المعاقبة، فإذا رجعنا الى قاعدة الحركة الايقاعية للتشكيل السببي الثنائي وجدنا ذلك ممتنعا حيث لا يجوز قبض السبب الاول اذا وقع التشكيل الثنائي بين وتدين.

قال الاخفش: وأما الهزج فتعاقب في مفاعيلن الياء والنون وإن كنا لم نجد الياء اسقطت في شيء من الشعر»[1].

فكيف يجيز المعاقبة إذن وهو لم يجد على ذلك شيئا من الشعر وقال المعري، وهو يحتكم في ذلك الى ذوقه السليم:

«والجزء الثالث من الهزج ان ادركه النقص بالكف (وهو سقوط نون مفاعيلن) لم يعلم به في الحس، وكذلك الجزءان اللذان قبله مثل قول ابن الزبعرى:

فهذان يذودان وذا من كثب يرمي

وإن ادركه القبض (وهو سقوط ياء مفاعيلن) بان ذلك في الذوق كقوله:

حللنا بأوارات وأصبحوا بنعمانا[1]

وأما الوافر فلا يختلف عن الهزج الا في تثقيل اول السببين المتواليين في نسقه. ومن نماذجه لعمر بن ابي ربيعة فيما ينسب اليه:[2]

كتبت اليك من بلدي كتاب موله كمد
كئيب واكف العينين بالحسرات منفرد

ومن ابياته التي يختلط فيها الهزج بالوافر قوله[3]:

ألا يا حبذا نجدُ ومن اسكنها أرضا
وحياً جبذا ما هم ولو حقدوا لي البغضا

ثم يقول:

فإن تتعاهدي ودي إذا تجدينه غضا
على بخل وتصريد وقبض نوالكم قبضا

ومما قلته على هذا النسق من الشعر الحر في قصيدة بعثت بها الى أمي (مارس ١٩٦٨)

اعرف عمق احزانك
وقسوة غربة الابناء في قلبك
وأشعر بالدموع تسيل في عينيك من عيني

(١) الفصول والغايات ص١٤٥
(٢) ديوانه طبعة دار القلم ص٦٠
(٣) ديوانه ص١١٨

. . . .

ومنها:

عزاؤك اننا نحفظ عهدا كان يرعانا لياليك

بروض حنانك الزاهر

وطيب فؤادك العامر

وقـد انسل ايقاع الهزج الى هذه القصيدة عند قولي (نحفظ) وهو ما كنت أُحس بثقله إذ ذاك ولكني كنت أتلافى الثقل باطالة المقطع (فَ) حيث كنت انظم الشعر وقتها على الانشاد ولم يكن لي بالعروض سابق علم.

والنسق الايقاعي الذي يطرد عليه النظم ولا يخرج عنه هو:

/ ٠٠ — ٠ / ٠٠ — ٠ /

حيث لا تتعدى الحركة الايقاعية فيه وصل السبب او فصله، وقد يقع فيه الخرم، كما في البيت الاول من هذه القصيدة، وكما في كل نسق يبتديء بالوتد، وهو ليس من الحركة الايقاعية للوتد في شيء، كبتره مثلا، وإنما هو تصرف من الشاعر في بدء القول الشعري على النقرة الثانية للوتد مهملا النطق بالنقرة الاولى، ولذلك نادرا ما يقع في الشطر الثاني للبيت.

وفي النظم المقيد، حيث يلتزم الشاعر بالقافية، تجمد الحركة الايقاعية للضرب إما عند ٠ — ٠٠ / أو ٠ —— /

وذلك لأن الردف في القافية وهو ما يلتزم فيه نوع الصوت يمنع الانتقال في حركة السبب بين الوصل والفصل، وبذلك يمكن الجمع بين الضربين في قصيدة واحده اذا لم يكن التزام القافية شرطا.

(٢ ـ ٣) الرجز والكامل (// ٠ —) (٠٠ / ٠ —)

والنسق المثلث للرجز هو اقدم الاوزان في رأي كثير من المؤرخين، ومن امثلته التي ادخلها الخليل في بحر السريع قول الراجز:

هل تعرف الدار بأعلى ذي القور
غيرها نأج الرياح والمور
ودرست غير رماد مكفور
مكتئب اللون مريح ممطور
وغير نؤي كبقايا الدعثور
والرمز الايقاعي لهذا النسق هو :
// ٠ —// ٠ —// ٠ —

حيث يكون السبب في الحشو حر الحركة بين البسط والقبض بلا شذوذ في ايقاعه الذى يبدو مع ذلك خشنا.

أما الضرب فقد التزم فيه بتر الوتد ولذلك التزم السبب قبله البسط (وهي القاعدة الوحيدة التي يخضع لها هذا البحر). كما وقع المقطع المديد على الوتد الابتر، وهو ما يعد شاذا فيما عدا الرجز من بحور، ولذلك ازدادت خشونة هذا الوزن فيما اوردناه من ابيات.

ومع ان بتر الوتد شائع في الرجز كما في هو في كثير من البحور، الا ان ما يختلف فيه الرجز هو بتر الوتد في عروضه. وقد اعتبر العروضيون الشاهد التالي شاذا من حيث لم يرد مصرعا في قوله:

لأطرقن حصنهم صباحا وابركن مبرك النعامة

أما حين يجيء مصرعا، كقوله:

مهامه اعلامه همود وماؤه في ورده بعيد

فهو عند الشنتريني شاذ أيضاً سواء نسب الى الرجز او السريع[1].

فكيف إذن نحسم نسبة مثل هذا الشاهد وخاصة اذا جاء غير مصرع؟ والواقع اننا رأينا الرجز اكثر البحور تمردا على القواعد، أو بمعنى اخر اكثر حرية في تقبل مختلف التغيرات ونحن لا نستطيع اهمال وزن هذا الشاهد بحجة قدمه وعدم اطراده في النظم، لاننا وجدناه يطل علينا في قصيدة جميلة لنزار قباني حيث اشتهرت وساغ وزنها بغناء فيروز لها:

يقول نزار:

لا تسـألـوني ما اسمـه حبيبي　　اخشى عليكم ضوعـة الـطيوب

والله لو بحـت بأي حرف　　تيـعـثـر الـليلك في الـدروب

وهنـاك ظاهرة اخرى في ضرب الرجز، ربما لم تقع في الشعر القديم وتتمثل هذه الظاهرة في حذف الوتد وهي ظاهرة شائعة في النمط الحر من النظم ولكن نزار قباني يوردها في احدى قصائده المقيدة النظم، يقول:[1]

يا صاحبي في الدفء اني اختك الشمعة

أنا وأنت والهوى في هذه البقعة

في غرفة فنانة تلفها الروعة

ومع اننا وصفنا نسق الرجز بالخشونة الا اننا نرد هذه الخشونة الى وعورة الالفاظ المستخدمة في كثير من امثلته القديمة، بالاضافة الى اعتماد المقطع المديد على وتده المبتور، ولكن اذا أُحسن النظم عليه فإنه يصبح من ارق الاوزان واعذبها موسيقى. تأمل قصيدة بدر شاكر السياب «انشودة المطر» حيث تتهادى موسيقى البحر في أولها اذ يقول:

---

(١) المعيار للشنتريني ص٦٤

(١) انظر في عروض الشعر العربي ص٤٨

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

وبعد ذلك تصطخب الموسيقى لتوافق انفعال الشاعر في قوله :

اصيح بالخليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيج ،
يا خليج
يا واهب المحار والردى
ثم حين يحكي الوزن وقع نقرات المطر:
وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر
مطر
مطر

***

أما الكامل فينشأ بعد عملية تثقيل السبب الاول في نسق الرجز على النحو التالى :

— . / . . | — . / . . — . / . .
— / . .

والمثال على ضربه الصحيح من قول عنترة في معلقته :

هل غادر الشعراء من متردم   ام هل عرفت الدار بعد توهم
الا رواكد بينهن خصائص   وبقية من نؤيها المجرنثم
دار لأنسة غضيض طرفها   طوع العنان لذيذة المتبسم
يا دار عبلة بالجواء تكلمي   وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

وهذا السبب الثقيل هو العنصر الوحيد الذى تتاح له الحركة في النسق وهي هنا بين الفصل والوصل فقط.

أما المثال على ضربه الابتر فمن نحو ما قلته في صباي أرثي العقاد (١٩٦٤):

هتف النعيّ بها أثار شجوني   فبكت على إثر الفقيد عيوني
عباس ودعت الحياة وإنما   خلفت سفرا خالد المكنون
سنظل نذكر شاعراً ملأ الدنى   شعرا يفيض برقة وحنين
ولسوف نحييك الزمان وانما   نحيي الذي خدم الأنام لحين
لله اشكو ما بقلبي كلما   طافت بذهني صورة لدفين

وقد التزم في الردف صوت المد الطويل تعويضا للنقص في الكم الايقاعي الناشىء عن بتر الوتد وهي ظاهرة عامة اشار اليها العروضيون في حصرهم للضروب التي يجب فيها الردف (وهو عندهم صوت المد أو نصف الحركة الساكن). قال صاحب تحفة الخليل: [١]

المد في ضرب الطويل المنحذف   حتم وشذ فيه ان لا يرتدف
وفي الخفيف ما به القصر جرى   ومثله في المتقارب انبرى

---

(١) شرح تحفة الخليل ص٤٠٣

ومـا من الضرب به القـطع برز   من كامـل ومـن بسـيط ورجـز
وفي المـديد ضربـه الـذى انبـتر   والامـر فيها مر وجـهـه نظر

ونحن لا نرى ان الردف بصوت المد يضارع الردف بنصف الحركة.

وقد ورد نصف المد في ضرب الطويل المنحذف على الشذوذ لانه الاكثر والاليق ان يجيء المد كاملا، قال شاعر حماسي:

لعَمـري ما أخـزى إذا ما نسـبتي
إذا لم تقـل بطلا عليّ ولا مينـا
ونـحـن غلبـنـا بالجبـال وعـزهـا
ونـحـن ورثـنـا غيْثـا وبـدينـا
وأي ثنـايا المـجـد لم نطلع بها
وانـتـم غضـاب تحرقـون علينـا

وقد علق المعرّي على هذه الابيات في معرض حديثه عما يلتزم من اللين في بعض الاوزان، قال:

«والياء والواو اذا انفتح ما قبلهما ففيهما بعض اللين، وان لم يكمل مثل كماله في: عود، وعيد، وهذا الوزن الذي زعم سيبويه انه لا يفارقه اللين لا يوجد في شعر العرب الا على ما قال، ولو فارقه اللين لضعف وقبح كما ضعف قول امرىء القيس:

ولقـد رحلت العيس ثم زجـرتها   وهـنـا وقـلت عليك خير معـدّ
وعليك سعـد بن الضبـاب فسمحي   سيرا الى سعـد عليك بسـعـد

أفلا تسمع هذه القافية كيف ضعفت لفقد اللين؟[1]

---

(١) رسالة الصاهل والشاحج ص٤٦٤

أما الشعر الحر فقد جرى فيه استخدام الكامل على نحو يقرب من تصرف الشعراء في الرجز وأعني بذلك حذف الوتد في بعض ضروبه. قال محمود درويش في قصيدته «قتلوك في الوادي»:

اهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن
اهديك ذاكرتي
ماذا تقول النار يا وطني
ماذا تقول النار
هل كنت عاشقتي
ام كنت عاصفة على اوتار
وأنا غريب الدار في وطني
غريب الدار

(٣ - ٣) الرمل / ٠ --/

واكثر ما يرد هذا النسق في النظم المقيد ما يكون مربعا في عدد انساقه نحو قول ابي فراس الحمداني:

إن في الاسر لصبا دمعه في الخد صب
هو في الروم مقيم وله في الشام قلب

واستخدمه المتنبي مسدسا. قال:

انما بدر بن عمار سحاب هطل فيه ثواب وعقاب
إنما بدر رزايا وعطايا ومنايا وطعان وضراب
ما يجيل الطرف الا حمدته جهدها الايدي وذمته الرقاب

والخليل يوجب في مسدسه حذف السبب الاخير في العروض وهو النسق الذى أفردنا له موضعا آخر تحت رقم (٢ ـ ٨) من قائمة الانساق الايقاعية.

وقد استخدم هذا النسق في النظم الحر وجرى في ضروبه حذف السبب الاخير احيانا، وأحيانا اعتماد المقطع المديد على الوتد بعد حذف السبب الذي يليه. فمن الاول قول معين بسيسو:

للثعابين جحور، للعصافير فنن
ولكل الناس في الارض وطن
ذلك الوشم على صدرك يا حبلى لمن
أرضعي، للوائد الانثى وللسبي الذكر

ومن الثاني قول نازك الملائكة:

في دجى الليل العميق
رأسه النشوان ألقوه هشيما
وأراقوا دمه الصافي الكريما
فوق احجار الطريق

والنسق الايقاعي الذي يطرد عليه النظم في الرمل هو:

!— ٠ | !/ — ٠/
— ٠ |

حيث يمتنع فيه قبض السبب الاول من التشكيل الثنائي للاسباب والخليل يجيزه فيما يسميه بزحاف الكف.

(١ - ٤) ٢— /// نسق مهمل
(٢ - ٤) /// ٠ —

وهذا النسق هو ما استخدمه البارودي ربما قبل غيره في قصيدته التي اولها:

امـلأ الـقـدح واعص من نصـح
وارو غلتي بابـنـة الـفـرح
فالـفـتـى متـى ذاقـهـا انشرح

وقد جاراه شوقي على نفس الوزن في قصيدة طويلة أولها:

مال واحـتـجـب وادعـى الـغـضـب
ليت هاجـري يشـرح الـسـبـب

والنسق الايقاعي الذي اطرد عليه النظم في القصيدتين لا يخرج عن القاعدة العامة المقررة لتوالي ثلاثة اسباب وذلك على النحو التالي:
// /٠ —

ويمكن تسمية هذا النسق بالمقتضب القصير او ما يقرب نسبته الى نسق المقتضب في نظام الخليل وليس الى المتدارك على رأي د. محمد عبد المجيد الطويل[١] لأن الحركة الايقاعية لسبب المتدارك في الحشو حرة بسطا وقبضا أما في هذا الوزن فتلتزم الاسباب صورة ثابتة على النحو الذي بيناه، وليس على النحو الذي يتوالى فيه وتدان.

(١) في عروض الشعر العربي ص٧١

ومما جاء على هذا الوزن باعتماد المقطع المديد على آخره، وهو مقبول، قول محمد علي احمد[2]:

جئــت من طريق بحــره عمــيق
يســلب الــنهــى سره الغريــق

(٣ - ٤) المخلع // ٠ — /

ومما جاء على هذا النسق مفردا ما ينسب الى ابي نواس قوله:

يا من لحاني
على زماني
اللهو شاني
فلا تلمني[3]

ولكن المشهور من نظمه هو ما جاء على اربعة انساق في البيت كما في قول ابي العتاهية:

الله أعــلى يدا وأكــبر والحــق فيما قضــى وقــدر
ولــيس للمــرء ما تمنــى ولــيس للمــرء ما تخير
هون عليك الامــور واعــلم ان لها موردا ومــصــدر

---

(٢) عن السابق

(٣) انظر النقد الادبي ص ٨٦.

ونسقه الايقاعي كما يطرد عليه النظم هو:

// ٠ — ///٠ — /

وقد رمزنا لسببي التشكيل الثنائي في اوله برمز السبب الحر الحركة لان كلا منهما يمكن قبضه او بسطه بحرية

ومع ذلك فلا يجب ان تغيب عنا القاعدة التي تمنع السببين المتواليين من القبض معا الا في بحر الرجز وحده.

وقد رأى د. ابراهيم انيس في هذا الوزن «نوعا من المنسرح»(١) وهو ما جعل ثائرة العروضيين تثور عليه (لعدم إلمامه بمبادىء العروض!)(٢).

والواقع ان هذا الوزن اقرب الى المنسرح من الزاوية التي رآه بها أنيس، فهو لا ينقص عن المنسرح الا بوتد فقط في اخره، وقد كان الخليل ينتقص من المنسرح ثلثيه لينسب ما يعد رجزا الى المنسرح منهوكا.

اما حازم القرطاجني فكان اول من نبه الى استقلال هذا الوزن وبعده عن بحر البسيط، فهو عنده «عروض قائم بنفسه مركب شطره من جزئين تساعيين على نحو تركيب الخبب وتقديره: مستفعلاتنْ مستفعلاتن، وكأنهم يلتزمون حذف السين من الجزء الثاني لان السواكن في كل وزن اذا توالى منها اربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن إلا حركة تأكد حذف الساكن الثالث وحسن الوزن بذلك حسنا كثيرا»(٣).

---

(١) موسيقى الشعر ص٩٨

(٢) انظر شرح تحفة الخليل ص٢٤٠ وفي عروض الشعر العربي ص١٢٧

(٣) منهاج البلغاء ص٢٣٨

وقد مثل لهذا الوزن من قول بعض الاندلسيين:

وحـــي عنـــى ان فزت حيا   أمـــضـــى مواضـيهـم الجـفـــون

وقول ابي بكر بن مجبر:

إن سل سيفـــا بنـــاظـــريه   لم تر فينـــا الا قتـــيلا

وقال: «فمثل هذه النون من قوله (ان فزت) مقبولة في الذوق وان كان حذفها أخف»(١)

ومع ان المعري لم يكن من دعاة التغيير في نظام الخليل العروضـي او لم يشأ ان يكون صاحب مذهب مستقل كالجوهري والقرطاجني مثلا فإنه ظل محتفظا بنهج خاص به في النظرة الى الاوزان وما يعتورها من الزحاف وكان له ذوقه السليم في تحسس ما حسن من الوزن او ما قبح. وكان له الى جانب ذلك توسع في الاستقراء هيأ له معرفة ما يطرد من الظواهر في الوزن وما يشذ.

ولذلك فإن المعرى حين درس هذا الوزن عند المتنبي اكتفى بالاشارة الى انه «لا يقبح فيه خبن السباعي ولا طيه وتنفر الغريزة من خبن الخماسي(٢).

وهو ينظر في ذلك الى تجزئة الخليل له وهي:

مستفعلن فاعلن مفعولن

لكنه لم يحاول تبين السبب في نفور الغريزة من خبن الخماسي (فاعلن) وكان ذلك شأنه دائما في كل ملاحظاته العروضية المبثوثه في كثير من مؤلفاته وحتى الشعرية منها.

---

(١) منهاج البلغاء ص٢٣٩

(٢) اوزان المتنبي وقوافيه ص٣١٢.

أما د. أحمد كشك فيطرح تفسيرا لعدم خبن الخماسي يستند فيه الى ما أسماه «فاعلية الاستعمال» فهذه الفاعلية «أباحت في أطر البسيط ان تراوح بين استخدام فاعلن وفعلن وهذا ما سمح به النظام، حين ثبت قبول المزاحفة على سواكن الاسباب؛ ولما أرادت افراد ايقاع للمخلع استخدمت امكانة واحدة لفاعلن سمح بها النظام ولم يرفضها. والفارق بين اعتبارها استعمالا واعتبارها نظاما، ان الاستعمال فرض قيمة واحدة هي (فاعلن) على حين ان النظام مكن كما قلت لوجود قيمتين هما فاعلن وفعلن».

كأن الدكتور كشك يريد ان يصل من وراء هذا الكلام المصطبغ بمسحة علمية الى القول: إن الشعراء خبنوا فاعلن في البسيط ولكنهم امتنعوا عن خبنها في المخلع، وهذا هو ما قاله المعري الا ان المعري فسر ذلك بالاستناد الى الغريزة واستند كشك الى (فاعلية الاستعمال) وهو مصطلح غامض ان لم يكن مائعا.

وقد احصى د. الطويل ست صور من هذا المخلع[1] يمكن التعبير عنها كلها بالرمز التالي:

// ٠ — /// | ٠ — /
— ٠ |

وهي لا تتجاوز ما قررنا من قاعدة حذف السبب الاخير واعتماد المقطع المديد على الوتد في الضرب.

(١) انظر في عروض الشعر العربي ص١٣٣

أما في الشعر الحر فقد فتحت نازك الملائكة بابا لاستخدام هذا النسق وان كانت السيطرة على انتظامه تبدو صعبة.

تقول نازك في محاولتها الناجحة على هذا الوزن:

بيروت غابة
ومن دماء القتلى على جفنها سحابة
اين ترى البحر؟ كان بالامس ها هنا يا بيروت بحر
تكتب امواجه وتمحو وينثر الشزر والغرابة[1]

(٤ ـ ٤) / ٠ —// نسق مهمل

(١ ـ ٥) **الطويل** ٠ —/ ٠ — //

من يستمع الى قصيدة امريء القيس التي يقول في بعض ابياتها:

تعـلق قلبـي طفـ لـــة عربـيــة
تنــعـم بالــديـبـا ج والحـلي والحـلل

ومنها

فقـبـلتـهـا تسـعـاً وتـسـعـين قبـلة
وواحــدة أخـرى وكـنـت على عجـل

وذلـك باللحن الذي تغنيه هيام يونس فإنه يدرك كيف ينقسم وزن الطويل الذي يتميز بالفخامة والجلال ـ حتى قيل منه ثلث الشعر القديم ـ الى نسقين متساويين في شطر البيت. ولهذا قمت بكتابة البيتين السابقين على تلك الهيئة لتتبين فيها الوقفة بين النسقين في الغناء وكأنها وقفة العروض.

(١) مقدمة ديوان يغير الوانه البحر

وكل ما قيل في الشعر القديم والحديث على نسق الطويل إنما جاء مربعا في البيت، ما عدا محاولة واحدة للسياب في تطويع هذا النسق للنظم الحر، ولا اعلم انه كان ثمة محاولات اخرى غيرها.

والنسق الايقاعي الذي يطرد عليه النظم في الطويل هو: *

٠ — / ٠ — // ٠ — / | ٠ — / //
| ٠ — //
/ | ٠ — /

اي انه له ثلاث صور وزنية هي:

١ ـ الصورة الاولى ومثالها قول امرى القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها   لما نسجتها من جنوب وشمألِ

٢ ـ والصورة الثانية مثالها قول ابي فراس الحمداني:

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر   أما للهوى نهي عليك ولا أمر
بلى أنا مشتاق وعندي لوعة   ولكن مثلي لا يذاع له سر

٣ ـ والصورة الثالثة مثالها قول المتنبي:

ليالي بعد الظاعنين شكول   طوال وليل العاشقين طويل
يبنَّ لي البدر الذي لا أريده   ويخفين بدرا ما إليه سبيل

---

* يدل السطر الاول على مجيء الوزن في اول شطري البيت وثانيه ايضا. اما السطران التاليان فيدلان على مجيء الوزن في الشطر الثاني للضربين الاخرين. وهكذا في كل وزن نثبته بالرموز الايقاعية.

وقد كثر في الشعر القديم وبخاصة عند امريء القيس مجيء السبب الاول من التشكيل الثنائي مقبوضا في الحشو، نحو قوله:

ترى بعــد الآرام في عرصــاتهــا   وقــيعــانها كأنــه حب فلفــل

كما جاء على ندرة شديدة في هذا الــوزن قبض السبب الثــاني من التشكيل الثنائي نحو قوله ايضا:

ألا رب يوم لك منهــن صالــح   ولا سيما يوم بدارة جلجــل

ولكن ما يحمد للشعراء بعد امريء القيس انهم كفوا عن مثل هذين الزحافين حتى لا نكاد نجد له اثرا في العصر العباسي والى يومنا هذا. وهذا ما يؤكد سريان القاعدة العامة للسبب في تشكيله الثنائي.

وقد رفض المعري ومن بعده ابراهيم انيس هذين الزحافين في الطويل ونظيريهما في البسيط، ولما كان كل منهما يعتمد في ذلك على ذوقه في تقدير الايقاع المنتظم، وكان يفصل بين الرجلين قرابة عشرة قرون، جاز لنا ان نطمئن الى صحة القاعدة وموضوعيتها التي لا ترتبط بذوق فرد معين في عصر معين.

ومن الـظواهـر التي تحتاج الى تفسير في ضرب الطويل الثالث مجيء السبب الاحادي قبل الضرب ملتزما القبض مع انه واقع في منطقة الحشو. ونحن اذا ربطنا تفسير هذه الظاهرة بظاهرة التزام المقطع المفتوح على الوتد المسبوق بسبب احادي ملتزم القبض وجدنا بين الظاهرتين تطابقا كبيرا.

غير اننا في قاعدة التزام المقطع المفتوح جعلنا هذا الالتزام نتيجة لالتزام القبض في السبب قبله، وأما في الطويل فيبدو ان التزام القبض في السبب

هو نتيجة لالتزام المقطع المفتوح على الوتد بعده. ومع ذلك فهما وجهان لظاهرة واحدة.

(٢ - ٥) / ٠ — // ٠ — مثنى المديد.

لم يذكر الخليل هذا النسق الا مرتبطاً بالنموذج المربع له في دائرة المختلف وجعله نموذجا نظريا يجتزىء منه ما يتفق مع الاستعمال. ومع ذلك اهمل الخليل شواهد على مجيء هذا النسق مفردا في الشطر نحو قول الشاعرة فيما أورده ابو تمام في حماسته:

طاف يبغي نجوة من هلاك فهلك
ليت شعري ضلة اي شيء قتلك
امريض لم يعد ام عدو ختلك
ام تولى بك ما غال في الدهر السلك

واختلف العروضيون في هذه الابيات، فمنهم من عدها من تام المديد الا انها جاءت مصرعة[1] ومنهم كالزجاج من عدها من مجزوء الرمل المحذوف العروض والضرب[2].

ونسقه الايقاعي:

/ ٠ — // ٠ —

(٣ - ٥) ٠ — // ٠ — / المستطيل

وهذا الاسم أُطلقه بعض العروضيين على ذلك النسق المهمل في دائرة الخليل الاولى. ويحكون لامرىء القيس ابياتا على هذا الوزن منها:

ألا يا عين فابكي على فقدي لملكي

(١) البارع ص١٠٧ والمعيار ص٤١

(٢) شرح تحفة الخليل ص١١١

واتـــلافـــــي لمالـــــــي بلا حرف وجـــهـــد
تخطيـــــت بـــــلادا وضـــيعـــــت قلابـــــا
وقـــد كنـت قديمـا أخـــا عـــز ومجد[3]

وبالنظر الى القافية الدالية نعتقد انهما بنيا على اصل المستطيل المهمل في دائرة الخليل.

ومن هذا الوزن ما ينسبه البعض الى الهزج بحذف سبب من عروضه وآخر من ضربه. شاهده[4]

سقـــاهـــــا الله غيثـــا من الـــوســـمـــي ريا

ومن الممكن تثقيل سببه فيرد على النسق التالي:

٠ — ٠٠ / ٠ — /

والشواهد على هذا النسق المثقل ترد عند العروضين في باب الوافر، ومن ذلك ما نسب إلى الاخفش قوله[1]:

عبـــيلة أنـــت همي وأنـــت الـــدهـــر ذكـــري

ومثله: [1]

أشـــاقـــك طيف مامـــه بمـــكـــة او حمامـــة

وقد أدخل الجوهري هذا الشاهد الاخير في المضارع[2]

---

(٣) مفتاح العلوم ص٥٦٦

(٤) شرح تحفة الخليل ص١٨٧

(١) شرح تحفة الخليل ص١٤٧

(٢) عروض الورقة ص٦٣

وهذا النسق اهمله الخليل الا ما جاء منه مربعا في البيت. ولهذا النسق عروضان حين يجيء مثنى في البيت:

الاول: //٠ — /٠ —

والثاني //٠ — /٠ —

فمما جاء على الصورة الاولى:

صاح الغراب بنا بالبين من سلمه
صاح الغراب بنا في ليلة شبمه
ما للغراب ولي دق الألال فمه

فليته لم يصح ولم يقل كلمه[٣]

والملاحظ على هذه الصورة التي لم أجد عليها نماذج اخرى:

أولا: انه لم يلتزم الخبن في عروض البيت الاخير. والخبن هنا مقابل لقولنا بقبض السبب. وقد اشار صاحب شرح تحفة الخليل الى ذلك.

ثانيا: بالرغم من ذلك يبقى في البيت كسْر يهدد فكرة وجود هذه الصورة اصلا، وذلك ان شطرى البيت ليسا منفصلين بوقفة عروضية بدليل احساسنا بالكسر الذي نشأ عن قبض السبب في اول الشطر الثاني ومعنى ذلك اننا لا شعوريا نقرأ البيتين وكأنهما شطر واحد لا شطرين.

ومثل هذه الوقفة التي لا نعدها وقفة عروض شائعة في انشاد كثير من الابيات على وزني البسيط والطويل، وقد اشرنا الى نحو ذلك في مستهل حديثنا عن الطويل.

---

(٣) شرح تحفة الخليل ص ١٣١

اما الصورة الثانية فتبدو لنا مستقلة بوصفها من مثنى البسيط. ومن امثلتها قول المعري:

دنـيـاك مومـوقـة أكـثـر من اخـتـهـا
لم تبـق من جزلها شيئاً ولا شخـتـهـا
اتي على ذرهـا الـ آتي على بُخـتـهـا
فانـظر الى صنـعـهـا وانـظر الى بخـتـهـا[1]

وللخليل مطران:

فوق الـكـلام الـعـمـل به نجـاح الأمـل
أيهـا مفـلح من قال أم من فعـل؟!
قبـل الشروع اتئـد ذاك أوان المـهـل[2]

ولشوقي مطولة من ثمانية وستين بيتاً كما أحصاها صاحب شرح تحفة الخليل ومنها قوله:

طال عليهـا الـقـدم فهـي وجـود عدم
قد وئـدت في الـصـبـا وانـبـعـثـت في الهـرم
بالـغ فرعـون في كرمـتـهـا من كرم

وقـد عدت اليهـا في الشوقيات لاجدها بكاملها قد التزم فيها قبض السبب الثاني من كل شطر، ولم أفهم سر هذا اللزوم الذي لا يلزم.

---

(١) عن شرح تحفة الخليل ص ١٣٠.

(٢) عن كتاب في عروض الشعر العربي.

أما مربع هذا النسق فهو على النحو التالي :

//٥ — /٥ — //٥ — | /٥ —
/ —

أي ان له ضربين اما الاول فنحو قول ابي تمام :

السيف اصدق انباء من الكتب   في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لاسود الصحائف في   متونهن جلاء الشك والريب

واما الثاني فنحو قول جرير:

ان العيون التي في طرفها حور   قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به   وهنّ أضعف خلق الله اركانا

وقد شذ فيه قبض السبب الثاني في التشكيل السببي الاول في الحشو وذلك ممتنع لأن اول سبب يليه حر الحركة ومع ذلك فقد ورد في البيت التالي للمتنبي :

رب نجيع بسيف الدولة انسفكا   ورب قافية غاظت به ملكا

وقد قال عنه المعري في شرحه لديوانه :

«ولم يزاحف ابو الطيب زحافا تنكره الغريزة الا في هذا الموضع. ولا ريب انه قاله على البدية ، ولو ان لي حكما في البيت لجعلت أوله (كم من نجيع) لأنّ (رب) تدل على القلة . . .»

والتشكيل السببي الثاني لا يخرج عن التزام البسط في سببيه ، فلا ينقبض الاول لان التشكيل واقع بين وتدين ، ولا ينقبض الثاني لان عروض البيت يوجب ان يكون اول سبب يسبقه ملتزما البسط .

قال المعري : «والجزء الثالث من البسيط : أي حرف سقط منه بان فيه

لصاحب الذوق، وليس كذلك غيره من الاجزاء؛ كقول الاعشى :

علقتها عرضا وعلقت رجلا غيري وعلق اخرى غيرها الرجل[1]

(٥ ـ ٥) / ٠ / — / ٠ — / نسق مهمل

(١ ـ ٦) ٠ — / ٠ — /// نسق مهمل

(٢ ـ ٦) / ٠ — /// ٠ — مجزوء الخفيف

من الامثلة على هذا الوزن قصيدة الفدائي لابراهيم طوقان وأولها

لا تسل عن سلامته روحه فوق راحته

وأقل ما يقال في تلك القصيدة الرائعة انها ابعد عن الهزل، ومع ذلك اجد صاحب شرح تحفة الخليل يقول عن هذا الوزن :

«أما المجزوء منه فهو من البحور القصار التي لا تصلح للجد»[2] ومثل هذه الاحكام التعميمية لا يجوز بحيث يحسب القارىء ان هذه الاوزان يمكن ان تفرز عواطف او تعكس انفعالات معينة.

والنسق الايقاعي المطرد لهذا الوزن الذي نسبه الخليل للخفيف :

/ ٠ — / / / ٠ —

(١) الفصول الغايات ص١٤٤

(٢) شرح تحفة الخليل ص ٢٦١

وقد يرد مبتور الوتد في الضرب نحو قول المعري :

يا لميس ابنة المضلل مني بزاد
ليس واديك فاعلميه لقومي بواد
ان توليت غاديا   فبطيء عوادي

ويمكن ورود المقطع المديد على آخره، ولم يذكر الخليل ذلك ولعله لم يرد في الشعر القديم، قال ابن حجة :

قلت للخال إذ بدا في نقا جيده السعيد
فزت يا عبد قال لي أنا عبد لكل جيد[1]

(٣ ـ ٦) ٠ — /// ٠ — / المضارع

ومن امثلة قول سعيد بن وهب:

لقد قلت حين قرّ بت العيس يا نوار
قفوا فاربعو قليلاً فلم يربعوا وساروا
فنفسي لها حنين وقلبي له انكسار
وصدري به غليل ودمعي له انحدار

ونسقه الايقاعي الذي يطرد عليه النظم (على قلته)

٠ — / / / ٠ — /

وقد استخدمه ابو نواس محذوف السبب في الضرب ومعتمدا المقطع المديد على آخره يقول:

أيا ليل لا انقضيت ويا صبح لا أتيتْ
ويا ليل ان اردت طريقا فلا اهتديت

(١) في عروض الشعر العربي ص٩٠

حبيبي بأي ذنب بهجرانك ابتليت
رجوت السلو عنك فهيهات ما رأيت

والخليل والجوهري يجيزان فيه زحافات لا نرى لها محلا في هذا الوزن القصير الذي لا تظهر الحركة الايقاعية لاسبابه الا في سبب العروض الاخير.

(٤ - ٦) /// ٠ — / ٠ — المقتضب

ومن ارق امثلته قصيدة الأخطل الصغير وهي من غناء فيروز حيث تقول:

قد أتاك يعتذر لا تسله ما الخبر
كلما اطلت له في الحديث يختصر
في عيونه خبر ليس يكذب النظر

. . . . . .

ونسقه الايقاعي الذي يطرد عليه النظم

/ / / ٠ — | /٠ —
| / —

حيث يمكن فيه بتر الوتد في الضرب كما في قول الحسين بن الضحاك[1]

عالم بحبيه مطرق من التيه
يوسف الجمال وفرعون في تجنيه
لا وحق ما أنا من عطفه ارجيه
ما الحياة نافعة لي على تأبيه

---

(١) انظر شرح تحفة الخليل ص٢٧٢

ولم يذكر الخليل هذا الضرب الاخير. وليس في هذا البحر حرية في حركة اي من اسبابه وان كان الخليل اشار الى المراقبة فيه بين السببين الاول والثاني. غير ان حازم القرطاجني يحمل على العروضيين او الرواة لتغييرهم «قول القائل:

جاءنا مبشرنا بالبيان والنذْر

فصيروه بتحريفهم وجهلهم بما يضمحل في اصول وضع الاوزان الى هذا التغيير الفاسد وهو:

أتانا مبشرنا بالبيان والنذر

وذلك ليطرد لهم رأيهم الفاسد فيما اثبتوه من التراقب الذي لا يصح ولا يثبت، إذ قد ظهر اضمحلاله في هذا الوزن واضمحلال التجزئة التي توجد فيها الاسباب مهيئة لامكان وقوع ذلك فيها لولا انه شيء لا معنى له الا افساد الوزن والاخلال بوصفه والخروج به عن الوضع الملائم الى الوضع المنافر بالجملة»[1].

(٥ - ٦) // ٠ — / ٠ — / المجتث

ومن الامثلة الرقيقة ايضا على هذا الوزن قصيدة فيروزية للاخطل الصغير منها:

يا عاقد الحاجبين على الجبين اللجين
إن كنت تقصد قتلي قتلتني مرتين

ونسقه الايقاعي المطرد في النظم هو:

// ٠ — / ٠ — /

(١) منهاج البلغاء ص٢٣٥

ويجري فيه بتر الوتد في الضرب نحو قول الشيخ علي الشرقي[٢]:

مسكت قلبي لما مسكته مذعورا
بعض القلوب طيور لم تستطع ان تطيرا

ويلاحظ ان بتر الوتد لم يؤثر في توالي الضربين في القصيدة الواحدة وذلك لان القافية بكل اصواتها الملتزمة لم تتأثر بهذا التغيير. والخليل يسمي هذه الظاهرة التشعيث.

ولا يقع المقطع المديد على السبب الاخير في ضرب المجتث لانه مسبوق بوتد، كما أشرنا من قبل، وقد وجد الدكتور محمد الطويل اربعة ابيات لابي بكر بن ظهار في كتاب الذخيرة لابن بسام حيث يقول:

إذا اردت صباحا فانظر الى وجه ساقيك
فقد اطلت سؤالا يا قوم هل غرد الديك
ماذا تريد بصبح او أين ترقى امانيك
وللنجوم مدار عليك والبدر يسقيك[١]

والثقل باد على هذه الابيات بسبب من اعتمادها للمقطع المديد في غير محله المألوف والمقبول.

وكذلك وجد نزار قباني تصرفا في الوزن غير مألوف قبله وان كان يبدو مقبولا لانه اعتمد المقطع المديد على الوتد الاخير بعد حذف السبب الذي يليه.

---

(٢) شرح تحفة الخليل ص٢٨٠

(١) في عروض الشعر العربي ص١٤٢

قال نزار في قصيدته وهي من ديوان (انت لي):

تساءلت في حنان عن حبنا كيف كان
وكيف نحن استحلنا حرائقا في ثوان
صرنا ضياء وصرنا في دوزنات الكمان
فالناس لو ابصرونا قالوا: دخان الدخان

(٦ - ٦) / ٠ — / ٠ — // نسق مهمل

(١ - ٧) ٠ — / ٠ — // ٠ — / نسق مهمل

(٢ - ٧) / ٠ — // ٠ — / ٠ — المديد

وهو العروض الثانية والثالثة من المديد عن الخليل وأولى العروضين تجرى على النسق التالي:

/ ٠ — // ٠ — | / ٠ —
/ —

مثال العروض الاولى من هذا النسق شاهد الخليل:

اعلموا انى لكم حافظ شاهدا ما كنت أو غائبا

ويمكن لهذه الصورة اعتماد المقطع المديد على اخرها نحو:

لا يغرنّ امرأ عيشه كل عيش صائر للزوال

كما يمكن بتر الوتد في ضربها شاهده عند الخليل ايضا

انما الذلفاء ياقوته أخرجت من كيس دهقانِ

وقد اشار الاخفش الى ان هذه العروض نادرة في الشعر القديم قال: «والمديد الذي فيه فاعلن وفاعلان لم نسمع منه شيئا الا قصيده واحدة

للطرماح»[1]

وقد زاد الاخفش لهذه العروض ضربا رابع شاهده[2]:

لم يكن لي غيرها خلة ولها ما كان غيري خليلا
لم يزل للعين في كل ما غبطة حتى رأتني قتيلا

وذلك بزيادة السبب على الضرب في آخره.

أما العروض الثانية من هذا النسق فتجري على النحو التالي:

/ ٠ — // ٠ — | /٠ —
/ —

ومثالها شاهد الخليل:

للفتى عقل يعيش به حيث تهدى ساقه قدمه

والمثال على بتر وتدها في الضرب:

رب نار بت ارمقها تقضم الهندي والغارا

وهذه العروض بضربيها اكثر شيوعا من العروض الاولى وأجمل وقعا، وخاصة اذا التزم الشاعر بالحركة الايقاعية المعينة لأسبابها وهو ما يوافق الطبع السليم. ومع ان معظم النماذج التي اطلعت عليها لم تكن تخرج عن النسق الذي اثبته بالرموز الدالة على حركة الاسباب والاوتاد فقد وجدت في الابيات التالية لعمر بن ابي ربيعة خروجا عن الحركة الطبيعية للاسباب جعلنا نحس بثقل واضح في ايقاعها:

قال عمر:

---

(١) كتاب العروض للاخفش ص١٥٢

(٢) المعيار ص٤٢ والبارع ص١٠٩. وقد ذكر د. محمد الطويل انه عثر على صورة اخرى للمديد لم يشر اليها احد من القدماء ـ فيما يعلم ـ اذ جاءت العروض على فاعلن والضرب على فاعلاتن. ولم أجد بين مراجعه البارع او المعيار.

قد اصـاب الـقـلب من نعم　　سقـم داء ليس كالـسـقـم
إن نعـما أقـصـدت رجـلا　　آمـنـا بالخـيف إذ ترمـى
بشـتـيت نبـتـه رتـل　　طيب الأنـياب والـطعـم
وبـوحـف مائـل رجـل　　كعـنـاقـيد من الـكـرم
عرضـت يومـا لجارتهـا　　وهـي لا تبـوح لي باسـم
اسـألـيه ثمـت استـمعي　　أينـا احـق بالـظلم
وافـهـمـي عنـا تحاورنـا　　واحـكـمي رضيت بالحـكـم

فالابيات الثلاثة الاولى تستقيم على الوزن تماما ولذلك لا نحس بأي ثقل فيها، الى ان تصل الى البيت الرابع عند قوله (عناقيد) حيث قبض سببا حقه التزام البسط، ومع ذلك يمكن تجاوز الامر بتنوين (الدال) على سبيل الضرورة. ولكن أعجاز الابيات الثلاثة الأخيرة يتكرر فيها قبض السبب الاول من التشكيل الثنائي الواقع بين وتدين وهو ما نحس فيه ثقلا واضحا. والخليل يجيز هذا التصرف وهو يسميه زحاف الكف.

(٣ - ٧) ٠ — // ٠ — / ٠ — / نسق مهمل
(٤ - ٧) // ٠ — / ٠ — / ٠ — الموفور

وهي التسمية التي وضعتها نازك الملائكة لهذا النسق الذي أشار اليه اول مرة فيما يبدو الجوهري ممثلا له بالشاهد التالي:

يا من يلوم فتـى عاشـقـا　　لمت فلومك لي أعشق[1]

وقد جعله مرتبطا بمجزوء البسيط بعد ان اجرى الطي مع القطع في

(١) عروض الورقة ص٢٩

عروضه وضربه. ويدل قوله «ولم يجيء عن العرب طيه، وقد طواه المحدثون» ان هذا النسق كان مستعملا في عصره، ومع ذلك فلم نجد عند احد من معاصريه ذكرا له. الى ان جاء حازم القرطاجني بعده بثلاثة قرون تقريبا ليشير الى ان بعض الشعراء الاندلسيين وضع على هذا البناء وزنا تقدير شطره:

مستفعلن فاعلن فاعلن[٢]

ومثل له بالبيت التالي:

أقصر عن لومـيَ اللائم لما درى انني هائم

وقد عاد هذا الوزن الى كمونه سبعة قرون اخرى حتى جاءت نازك الملائكة لتعيد اكتشافه ثانية، دون علم منها بسابق وضعه.

وقصة هذا الاكتشاف كما يرويها د. عبده بدوي[٣] أن الشاعرة كتبت اليه رسالة ورد فيها قولها عن طفلته «دالية» الكلمات التالية: خضراء براقة مغدقة.

وقد لاحظت الشاعرة في هذه الكلمات وزنا علمت من بعد أنه غير مستعمل في الشعر العربي، ولما لاح لها هذا النسق جميلا سارعت بكتابة الابيات التالية على وزنه، تقول:

خضراء براقة مغدقة كأنها فلقة الفستقة
الشعر سبحان من لمه والثغر سبحان من فتقه
شفاهها شفق احمر كم حاول الورد ان يسرقه
دالية غضة عذبة في هدبها نجمة مشرقة

(٢) منهاج البلغاء ص٢٤١

(٣) انظر مجلة الشعر عدد ٣٩ يوليو ١٩٨٥

عصفورة حلوة كالرؤى	من يا ترى صوتها موسقه
الفجر اهدى لها قبلة	والروض القى لها زنبقة
وتملأ البيت في فرحة	بالضحك والرقص والزقزقة

وقد رد عليها الشاعر عبده بدوي بالابيات التالية:

اشعلت في خاطرى حبها	يا حبها جل من رقرقة
كانت وراء المنى وردة	وفي ضمير السنا سقسقة
وحين زفت مشى نورها	فهز أيامي المطرقة
وقال للشعر: قل كلمة	فأهرق الشعر ما عتقة
حتى إذا كان منها الشذى	والخطو والبسمة الشيقة
والكرم من لثغة عذبة	والطير من احرف مورقة
هزت من الشعر ينبوعه	ومن رفيف الشذى أعمقه
فأرسل الصوت في اثرها	يقول في فرحة مشرقة
«خضراء براقة مغدقة	كأنها فلقة الفستقة»

والنسق الايقاعي الذي تنتظم به حركة الاسباب والاوتاد على قواعد التشكيلات الثنائية والاحادية هو:

//٠ — /٠ — /٠ —

وعلى هذا النسق المنتظم جرت ابيات عبده بدوي بأحسن مما جاء في نظم نازك الذي اضطرب عند قولها (شفق) في البيت الثالث و (دالية) في البيت الرابع.

ومن الممكن بتر الوتد في الضرب أو اعتماد المقطع المديد على آخره.

وكنا اشرنا قبل الى قصيدة محمود درويش التي يقول في اولها:

الطفلة احترقت امها

امامها احترقت كالمساء

وهذا شاهد على ورود المقطع المديد في وزن سبق درويش بالنظم عليه كلا من نازك وبدوى، بل وطوعه للنظم الحر[1].

(٥ - ٧) / ٠ — / ٠ — / ٠ — /

انظر ما أوردناه عن نسق المتدارك (٢ - ٢)

(٦ - ٧) ٠ — / ٠ — / ٠ — // نسق مهمل

(٧ - ٧) / ٠ — / ٠ — // ٠ — نسق مهمل

(١ - ٨) ٠ — / ٠ — // ٠ — // نسق مهمل

(٢ - ٨) / ٠ — // ٠ — // ٠ — الرمل

وهذا الوزن هو الشائع في النظم المقيد حين يذكر بحر الرمل.

ومن امثلته قول المتنبي :

إن هذا الشعـر في الشعـر ملك	سار فهـو الشمس والـدنيا فلك
عدل الـرحمـن فيه بينـنـا	فقضى باللفظ لي والحمـد لك
فإذا مر بأذني حاسـد	صار ممن كان حياً فهـلك

ونسقة الايقاعي الذي يطرد عليه النظم هو:

— ٠ // — ٠ // — ٠/

(١) صدر ديوان احبك أو لا احبك عام ١٩٧٢

وبما ورد باعتماد المقطع المديد على آخره قول زيد الخيل:

يا بني الصيداء ردوا فرسي ... إنما يفعل هذا بالذليل
عودوا مهري كما عودته ... دلج الليل وإيطاء القتيل

وبما ورد بزيادة السبب على آخره قول مهيار الديملي:

بكر العارض تحدوه النعامى، ... فسقاك الري يا دار أماما
وتمشت فيك ارواح الصبا ... يتأرجحن بانفاس الخزامي
اجتدى المزن وماذا أربى ... ان تجود المزن اطلالا رماما

(٣ - ٨) ٠ — // ٠ — // ٠ — / الوافر

ولا يرد هذا النسق الا بتثقيل السبب ونسقه الايقاعي على النحو التالي:

٠ — ٠٠ / ٠ — ٠٠ / ٠ — /

ومنه معلقة عمرو بن كلثوم المشهورة وأولها:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ... ولا تبقي خمور الاندرينا
مشعشعة كان الحصّ فيها ... اذا ما الماء خالطها سخينا
تجور بذى اللبانة عن هواه ... اذا ما ذاقها حتى يلينا

(٤ - ٨) // ٠ — // ٠ — / ٠ — السريع والكامل

أما السريع فنسقه الايقاعي الذي يطرد عليه النظم هو:

// ٠ — // ٠ — | / ٠ —
/ —

وذلك نحو قول بعضهم في الحماسة:

إن أدع الشعر فلم أكره إذ أزم الحق على الباطل
قد كنت اجريه على وجهه واكثر الصد عن الجاهل

وقول أبي قيس بن الاسلت وهو على الضرب المبتور الوتد:

قالت ولم تقصد لقيل الخنا مهلا فقد ابلغت اسماعي
أنكرته حين توسمته والحرب غول ذات أوجاع
من يذق الحرب يجد طعمها مرا وتحبسْه بجعجاع

وباعتماد المقطع المديد على الضرب قول المتنبي:

لا تحسن الوفرة حتى ترى منشورة الضفرين يوم القتال
على فتى معتقل صعدة يعلها من كل وافي السبال

والحركة الايقاعية لاسبابه لا تخرج عن النحو الذي اثبتناه. غير ان السببين الاولين وان جاءا في الرمز الايقاعي على هيئة الاسباب الحرة الحركة فانهما لا ينقبضان معا وان كانا ينبسطان معا.

وقد جاء قبضهما معا على ثقل واضح في الوزن. قال صاحب شرح تحفة الخليل بعد ان اورد ابياتا من السريع لعوف بن محلم الشيباني مشيرا الى البيت التالي:

وجعلت بيني وبين الورى عنانة من غير نسج العنان

«تجد الوزن فيها منسابا متسقا على كثرة ما دخله من الخبن والطي» ولكنك حين تصل البيت الاخير تشعر بشيء من الاضطراب والانحراف، ذلك ان الخبل قد دخل جزءه الاول (وجعلت) فحوله من «مستفعلن» الى

«فعلتن»[1]

وقال الاخفش:

وأمـا السريع فجـاز حذف الفاء والسين من مستفعلن فيه، لانا قد رأيناهم القوا السين وألقوا الفاء فشبهناه بمستفعلن الذي في الرجز وأجزنا القاءهما جميعا. وزعموا ان ذلك قد جاء. ومفتعلن ومفاعلن فيه حسن، ومفتعلن أحسن لانه يعتمد على وتد»[1].

وقوله «زعموا ان ذلك قد جاء» يدل على ندرة هذا الزحاف الى درجة الشك في امثلته، ان كان سمع بها الاخفش ومع ذلك فهو يجيز مجيئها في السريع قياسا على الرجز! ومع ان العروضيين اختلفوا في مفاعلن ومفتعلن.

ايهما احسن في السريع فانني لم اجدا حدا ينكر مجيء مفاعلن ثاني جزء في شطر السريع. وقد تتبعت عددا وافرا من نماذج هذا الوزن فوجدت ان الشعراء يتجنبون هذا الزحاف في ذلك الموضع من شطرى السريع تجنبا لا شعوريا. ولكن من المفارقات انى وجدت ابراهيم انيس يستشهد في معرض بيان نظريته في الوزن بهذا البيت من السريع:

لم يفتـتـن بالمكـرمـات امـرؤ والـغـانيات فتنـة العابـد[2]

ذلك ان انيس حمل حملة هوجاء على العروضيين او الرواة الذي جاءوا في الطويل والبسيط وغيرهما بزحافات لها نفس الوقع من القبح الذي لهذا الزحاف في السريع، ومع ذلك لم يستنكره او ربما لم يلتفت اليه كغيره من

---

(١) شرح تحفة الخليل ص٢٣١

(١) كتاب العروض ص١٥٣

(٢) موسيقى الشعر ص١٥٩

اصحاب الذوق الايقاعي ومنهم المعري مثلا .

وقد نظم بعض الشعراء قديما على عروض آخر من السريع، ونسقه الايقاعي كما يلي :

// ٠ — //٠ —| /٠ —
/—

أي ان لهذه العروض ضربين وهما لا يجب ان يتواليا في قصيدة واحدة، ذلك لان قافية كل ضرب منهما يجب ان تكون مطلقة . فالمقطع المفتوح على الوتد الاخير هو ما يوجبه التزام القبض في السبب قبله وكذلك ما يوجبه بتر الوتد . ومع ذلك فالنماذج القليلة التي رويت على هذا الوزن جاءت بتقييد قوافيها مما اتاح الفرصة للجمع بين الضربين في القصيدة الواحدة لان نوع الحروف يسمح بذلك فمن ذلك قول المرقش الاكبر:

هل بالديار ان تجيب صممٌ   لو كان رسم ناطقا كلّمٌ
الدار قفر والرسوم كما   رقش في ظهر الاديم قلم

وعلى نهجها ايضا قول الاعشى :

أقصر فكل طالب سيملْ   إن لم يكن على الحبيب عولْ
فهو يقول للسفيه إذا   آمره في بعض ما يفعل
جهل طلاب الغانيات وقد   يكون لهو همه وغزل

ومنشأ الاضطراب في ايقاع هاتين القصيدتين من جانبين :

الجانب الاول : عدم اعتماد المقطع المفتوح اخر البيت .

والثاني : عدم التقيد بالحركة الايقاعية المحددة لهذا النسق .

ويبدو لي ان هذا النسق المنقرض من السريع يمثل الحلقة المفقودة في تطور صورة من الكامل يجري نسقها على النحو التالي:

٠٠/ ٠ — ٠٠ / ٠ — | / ٠ —
| / —

وقد ظهرت بوادر من هذه الصورة في قصيدة المرقش التي اشرنا اليها من قبل. وعلى هذا الوزن من الكامل قصيدة يزيد بن الخذاق، اولها:

اعـددت سبحة بعـدما قرحت ولـبـسـت شكـة حازم جلد
لن تجمعـوا ودي ومعـتبـتي او يجمـع السيفـان في غمـد

والخليل يعد هذا النسق من الكـامـل بثلاثة اجزاء من متفاعلن في الشطر بعد حذف وتد الجزء الثالث في كل من العروض والضرب.
اي انه بالرموز السبب وتديه يأتي على النحو التالي:

٠٠ / ٠ — ٠٠ / ٠ — ٠٠ /

ونحن نشك في صحة هذا النسق لانه لو كان ذلك صحيحا لجاز في العروض وصل السبب الثقيل كما جاز في الوافر من وزن: مفاعلتن مفاعلتن، ولجاز ايضا وقوع المقطع المديد على آخره. ولذا فالاقرب الى المنطق التقريب ما بين هذا النوع من الكامل وبين السريع لان الفرق بينهما لا يعدو تثقيل السبب.

المديد / — ٠ / — ٠ // — ٠ / — ٠ / (٥ ـ ٨)

وهذا النسق هو الذي مثل له الخليل بالشاهد التالي من قول المهلهل:

يا لبـكـر انشروا لي كليبـا يا لبـكـر اين اين الـفـرار

وعليه القصيدة المنسوبة لتأبط شرا وأولها:

إن بالشعب الذي دون سلع   لقتيلا دمه ما يطلّ

خلف العبء عليّ وولّى   أنا بالعبء له مستقلّ

. والنسق الايقاعي الذي يفترض ان يطرد عليه النظم ليصبح سائغا في الذوق هو:

/ ٠ ـ //٠ ـ / ٠ ـ /

والملاحظ في النماذج الواردة على هذا النسق وهي قليلة ان الشعراء لا يلتزمون ببسط السبب الثاني من التشكيل السببي الثنائي

كما في قوله: لقتيلا دمه ما يطل

ومع ذلك نلاحظ ارتباطا شبه وثيق بين قبض هذا السبب وبين بسط السبب المفرد الذي يليه وهو في الحشو.

فقد عدت الى قصيدة تأبط شرا لأجد ان من بين ابياتها الستة والعشرين بيتين فقط لا يتحقق فيهما هذا الارتباط وهما:

٢ ـ خلف العبء عليّ وولّى   انا بالعبء له مستقل

٦ ـ بزني الدهر وكان غشوما   بأبيّ جاره ما يذل

ولخلف الاحمر قصيدةمن سبعة واربعين بيتا على هذا الوزن والروي، وقد عدت اليها في الاشباه والنظائر فوجدت الارتباط الذي ذكرت متحققا في ابياتها جميعا.

وبرغم ذلك كله فنحن نلاحظ انصراف الشعراء عن النظم على هذا الوزن وكذلك على النسق التالي وهو مجزوء البسيط. ونورد من المسألة رقم ١٢٤ من الامتاع والمؤانسة للتوحيدي ما نرى فيه تفسيرا لهذه الملاحظة. قال

ابو علي مسكويه :

«ان المطبوع منَ المولدين يلزم الوزن الواحد ولا يخرج عنه ما دام طبعه يطيع ذلك. ولكن ربما سمعنا للشعراء الجاهليين المتقدمين اوزانا لا تقبلها طباعنا، ولا تحسن في ذوقنا، وهى عندهم مقبولة موزونة، يستمرون عليها كما يستمرون في غيرها.

كقول المرقش:

لابنــة عجــلان بالـطفّ رسـوم   لم يتـعــفّــين والــعـهــد قديم

وهي قصيدة مختارة في المفضليات ولها اخوات لا احب تطويل الجواب بإيرادها ـ كانت مقبولة الوزن في طباع اولئك القوم وهي نافرة عن طباعنا، نظنها مكسورة.

وكذلك قد يستعملون من الزحاف في الاوزان التي تستطيبها ما يكون عند المطبوعين منا مكسورا، وهي صحيحة. والسبب في جميع ذلك ان القوم كانوا يجبرون بنغمات يستعملونها مواضع من الشعر يستوي بها الوزن. ولأننا نحن لا نعـرف تلك النغمات اذا انشدنا الشعر على السلامة لم يحسن في طباعنا والدليل على ذلك انا اذا عرفنا في بعض الشعر تلك النغمة حسن عندنا وطاب في ذوقنا كقول الشاعر:

إن بالـشـعـب الــذي دون سلع   لقــتــيلا دمــه ما يطلّ

فإن هذا الوزن اذا انشد مفكك الاجزاء بالنغمة التي تخصه طاب في الذوق، واذا انشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب في كل ذوق.»

(٦ ـ ٨) ٠ — // ٠ — / — ٠ // — // نسق مهمل

(٧ ـ ٨) // ٠ — / ٠ — // ٠ — // ٠ — مجزوء البسيط

والامثلة على هذا الوزن قليلة جدا وبعضها مضطرب في النظم ولا تتجاوز القصيدة منه بضعة ابيات. فمن ذلك ابيات المرقش الأصغر قوله:

الـزق ملك لمن كان له   والملك منه طويل قصير
منهـا الصبـوح الـذي يتركني   ليث عفـرين والمـال كثير
فأول الـليل ليث خادر   وآخـر الـليل ضبعـان عثـور
قاتـلك الله من مشروبة   لو ان ذا مرة عنـك صبـور

والنسق الايقاعي الذي يفترض ان يطرد غليه النظم كما يلي:

// ٠ — / ٠ — | // ٠ —
// —

ومع ذلك فلا نطمئن على امكانية البتر في وتده الأخير، لأن ضرب هذا النسق يشبه ضرب الرمل. وليس في الرمل بتر للوتد.

أما الشاهد على البتر فيه وهو قوله:

قلت استـجيبي فلما لم تجب   سالـت دمـوعـي على ردائـي

فيبدو انه مصنوع، ولم يجد صاحب شرح تحفة الخليل من نموذج على هذا الوزن لا مقطوعة صنعها ابن عبد ربه للتمثيل. وكذلك ما جاء به على الضرب الآخر وشاهده:

ماذا وقـوفي على رسـم عفـا   مخلولـق دارس مستـعجـم

وإذن فلا يبقى من ضروب هذا الـوزن النـادر الا نمـوذج المـرقش الاصغر الذي جاء باعتماد المقطع المديد على آخره.

(٨ ـ ٨) / ٠ — / ٠ — // ٠ — / نسق مهمل
(١ ـ ٩) ٠ — / ٠ — // ٠ — /// نسق مهمل

(٢ - ٩) / ٠ — // ٠ — /// ٠ — نسق مهمل

(٣ - ٩) ٠ — // ٠ — /// ٠ — / نسق مهمل

(٤ - ٩) // ٠ — /// ٠ — / ٠ — المنسرح

ومن امثلته في الشعر القديم قول ذي الاصبع العدواني في المفضليات:

إنكما صاحبيّ لن تدعا ... لومي ومهما اضع فلن تسعا

إنكما من سفاه رأيكما ... لا تجنباني السفاه والقذعا

الا بأن تكذبا عليّ ولم ... أملك بان تكذبا وان تلعا

لن تعقلا جفرة عليّ ولم ... أوذ نديمًا ولم أنل طبعا

إن تزعما انني كبرت فلم ... ألف بخيلا نكسا ولا ورعا

والنسق الايقاعي الذي يطرد عليه النظم هو:

// ٠ — /// ٠ — | / ٠ —
| / —

فالسببان الخفيفان اول الشطر يمكن لكل منهما ان ينقبض او ينبسط بحرية وذلك ان اول سبب يليهما ملتزم البسط. غير ان السببين لا ينقبضان معا كما اشرنا الى مثل ذلك في انساق أخرى.

وأما الاسباب الثلاثة المتوالية بين الوتدين فإن البسط لازم في الاول والثالث منها، ويميل السبب الاوسط الى القبض اكثر منه الى البسط.

وأما السبب المفرد في العروض والحشو فانه يلتزم القبض دائما، ومع ذلك فقد اورد صاحب شرح تحفة الخليل ابياتا عديدة لم يجر فيها القبض على الالتزام. الا ان المطرد في النظم وهو ايضا الاقرب الى الطبع هو مجيء هذا السبب مقبوضا. ولا يتخلص هذا السبب من قبضه في الضرب الا بعد

بتر الوتد الذي يليه. ومن ذلك قول المتنبي:

ما سدكت علة بمورود اكرم من تغلب بن داود
يأنف من ميتة الفراش وقد حل به اصدق المواعيد
ومثله انكر المهات على غير سروج السوابح القود

وهذا الضرب لم يذكره الخليل، واستدرك عليه.

(٥ - ٩) / ٠ — / / / ٠ — / ٠ — / الخفيف

ومن الامثلة على هذا البحر قول المعري:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادي
وشبيه صوت النعي اذا قيس بصوت البشير في كل ناد
أبكت. تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد
صاح هذى قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطء ما أظن أديم الارض الا من هذه الاجساد
وقبيح بنا وان قدم العهد هوان الآباء والاجداد

والنسق الايقاعي الذي يطرد عليه النظم في هذا البحر كما يلي:

/ ٠ — /// ٠ — / | ٠ — /
/ | — /

والضربان الصحيح والابتر يتقارضان في هذا الوزن لأن القافية، ردفا ورويا، لا تختلف بين هذا الضرب او ذاك. ولذلك لم يشأ الخليل ان يفرد لهذا الوتد الابتر ضربا مستقلا وسمى العلة فيه تشعيثا، وجعله يجري مجرى الزحاف.

ولأن هذا النسق ينتهي بسبب مفرد، امكن للشعراء ان يتوسعوا في تنويع النظم بحذف هذا السبب في العروض. فمن ذلك قول أمية بن ابي

الصلت:

عين بكى بالمسبلات أبا الحارث لا تذخرى على زمعه
وعقيل بن اسود أسد البأس ليوم الهياج والدفعة
فعلى مثل هلكهم خوت الجوزاء لا خانة ولا خدعة

وقد جعل الخليل شاهد هذا الضرب قوله:

ليت شعـــري هل ثم هل آتينهم   أم يحولــنْ من دون ذاك الـــردى

فلم يلزم الضرب قبض السبب الاخير فيه (وهو زحاف الخبن عنده) وحقه القبض أبداً، لأن السبب قبله ملتزم البسط، كما أشرنا في قاعدة حركة السبب الاحادي في العروض والضرب.

وكـذلـك ازداد الشعراء توسعا في التنويع، فحذفوا السبب أيضا في العروض، فمن ذلك قول جميل بن معمر:

رســم دار وقــفــت في طلله   كدت أقــضــى الحــياة من جلله
موحــشــاً ما ترى به أحــدا   تنســج الــريح ترب معتــدلــه

وببتر الوتد، على غير تشعيث هذه المرة، قول خليل مطران:

مر في بالــنــا فأحــيانــا   كيف لو زارنــا وحــيانــا
رشــأ والــنــفــار شيمــتــه   لا لشــىء يصــد أحــيانــا
قد سلا عهــده ونــحــن على   عهــده لا نطيق سلوانــا

ولم يشر الخليل الى هذا الضرب الابتر، واستدركه العروضيون عليه، وكذلك فإن الخليل جعل العروض والضرب على وزن (فاعلن) شاهده عنده:

إن قدرنــا يومــا على عامــر   ننتــصــف منــه او ندعــه لكــم

وكان من حق الخليل ان يلتفت في ذلك الى ما صنعه في البسيط حين الزم عروضه والضرب الخبن. وهكذا فإنه يخيل لي ان الخليل كان يرسم

للوزن طريقا ويتخذ الشعراء طريقا آخر يجدونه أقرب الى الطبع منه الى الصنع . ومن هذا الصنع ما ترسم فيه بعض الشعراء درب الخليل على هذا الوزن وبخاصة بيته الثاني من الخفيف . فقد نظم عبده بدوي قصيدة على هذا الضرب وكأنه لا يقصد الا الى محاباة الخليل حيث سلك غيره من الشعراء مسلك الطبع . قال عبده بدوي :[1]

هبط الارض كالصباح سنياً   وككأس مكلل بالحبب
عزف الحب والمنى وحروفا   كالعصافير ان تطارد تثب
وتغنى كبلبل وتهادى   كشعاع معطر مرتقب

(٦ - ٩) ٠ـ///٠ـ/٠ـ// نسق مهمل
(٧ - ٩) /// ٠ـ/ ٠ـ// ٠ـنسق مهمل
(٨ - ٩) // ٠ـ/ ٠ـ// ٠ـ/ نسق مهمل
(٩ - ٩) / ٠ـ/ ٠ـ// ٠ـ// سق مهمل

(١) اوردها د. الطويل في كتابه في عروض الشعر العربي ص٧٨ ولم يعلق عليها

خاتمة

لقد حاول هذا البحث ان يجدد في قواعد بسيطة وقليلة مسلك النظم الشعري على النحو الذي اطرد في نظم الشعراء خلال العصور السابقة والى اليوم.

ولقد كان لقائمة الانساق الايقاعية التي وضعناها، لبيان ما يمكن النظم عليه، دور في تصنيف الاوزان تصنيفا جديدا، وهذا التصنيف هو ما يتيح امكانية التنبؤ بما قد يكتشف من اوزان ويجعل لهذه القائمة دورا في علم العروض، يشبه الدور الذي للجدول الدوري للعناصر في علم الكيمياء.

ومع ذلك فإن هذا البحث لا يضع شروطا على الشعر والشعراء في تحديد مسارهم وانما يتتبع هذا المسار لوصف ما يلاحظ من ظواهر في حركة الوزن والايقاع.

المصادر والمراجع

- الاخفش (ابو الحسن سعيده بن مسعدة)

كتاب العروض تحقيق د. احمد محمد عبد الدايم، مكة المكرمة، المكتبة الفيصلية ١٩٨٥

- انيس (د. ابراهيم)

موسيقى الشعر ط٤ القاهرة مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٢

- التبريزي (ابو زكريا يحيى بن علي)

الكافي في العروض والقوافي. تحقيق الحساني حسن عبدالله. خانجي وحمدان بيروت

- الجوهري (ابو نصر اسماعيل بن حماد)

عروض الورقة. تحقيق محمد العلمي. الدار البيضاء. دار الثقافة ١٩٨٤

- الدمنهوري (محمد)

الارشاد الشافي على متن الكافي في العروض والقوافي. ط٢ مكتبة مصطفى البابي الحلبي ١٩٥٧

- الراضي (عبد الحميد)

شرح تحفة الخليل في العروض والقافية. ط٢ بغداد. مؤسسة الرسالة ١٩٧٥

- الشنتريني (ابو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج)

المعيار في اوزان الاشعار. ط٢ تحقيق د. رضوان الداية، المكتب الاسلامي

ـ الطويل (د. محمد عبد المجيد)
في عروض الشعر العربي ط١ ابها نادى ابها الادبي ١٤٠٥هـ
ـ عمر (د. احمد مختار)
دراسة الصوت اللغوي ط١ القاهرة عالم الكتب ١٩٧٦
ـ عياد (د. شكري)
موسيقى الشعر العربي ط١ القاهرة دار المعرفة ١٩٦٨
ـ القرطاجني (ابو الحسن حازم)
منهاج البلغاء وسراج الادباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه. تونس. دار الكتب الشرقية ١٩٦٦.
ـ ابن القطاع (ابو القاسم علي بن جعفر)
البارع في علم العروض. تحقيق د. احمد محمد عبد الدايم. مكة المكرمة. المكتبة الفيصلية ١٩٨٥
ـ كشك (د. احمد)
محاولات للتجديد في ايقاع الشعر. ط١ مكة المكرمة. مطبعة المدينة ١٩٨٥
ـ المعري (ابو العلاء احمد بن سليمان)
الفصول والغايات. بيروت. المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر
رسالة الصاهل والشاحج. تحقيق د. بنت الشاطىء. القاهرة. دار المعارف ١٩٨٤
رسائل ابي العلاء المعري. منشورات دار القاموس الحديث
ـ يونس (علي)
النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد في الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥

تصميم الغلاف: عبدالرؤوف الجرارحة

الفهرس

ملاحظة هامة الى المكتبات :

أي كتاب بدون قسيمة المسابقة لا يعاد لدار الابداع كمرتجع.

الكتاب المشترك في الجوائز

في نظرية العروض

قسيمة اشتراك بجوائز

دار الابداع للقراء

للاشتراك في هذه الجوائز يرجى ارسال هذه الصفحة من الكتاب مع القسيمة أدناه عند شراء أي نسخة من أي كتاب مشارك في المسابقة بالبريد على العنوان : دار الابداع للنشر والتوزيع.

(لجنة المسابقة) ص. ب. ٢١١٤٦٦ الحسين الشرقي.

عمان _ الأردن .

وذلك لتشارك أخي القارئ في السحب على الجوائز.

الاسم

العنوان : ....

ص. ب. : ....

هاتف

التاريخ : ....

الرقم (   ) لاستخدام لجنة المسابقة



سليمان ابوستة

في نظرية العروض

المملكة العربية السعودية
وكلاء التوزيع : دار القلم والكتاب
الرياض ـ هاتف : ٤٦٢٤١٠٥



دار الابداع للنشر والتوزيع
هاتف ٦١٠٥٠٦ ص. ب ٢١١٤٦٦
الحسين الشرقي ـ عمان ـ الاردن

السعر : دينار ونصف